...er-
Monographien

Hokusai

von

Fr. Perzyński



Liebhaber-Ausgaben



Künstler-Monographien

In Verbindung mit Andern herausgegeben

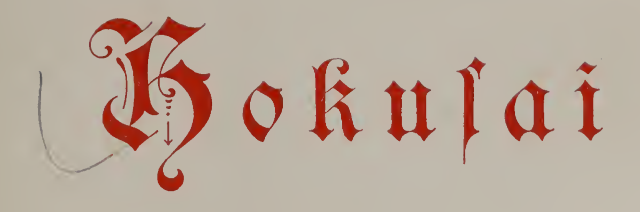
von

H. Knackfuß

LXVIII

Hokusai

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing
1904



Von

Fr. Perzyński

Mit 97 Abbildungen und 6 farbigen Einschaltbildern



Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing
1904

Von der ersten Auflage dieses Werkes ist für Liebhaber und Freunde besonders luxuriös ausgestatteter Bücher außer der vorliegenden Ausgabe

eine numerierte Ausgabe

veranstaltet, von der nur 12 Exemplare auf Extra-Kunstdruckpapier hergestellt sind. Jedes Exemplar ist in der Presse sorgfältig numeriert (von 1—12) und in einen reichen Ganzlederband gebunden. Der Preis eines solchen Exemplars beträgt 20 M. Ein Nachdruck dieser Ausgabe, auf welche jede Buchhandlung Bestellungen annimmt, wird nicht veranstaltet.

Die Verlagshandlung.

Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.

Hokusai

(sprich Hók'sai).

Wer in das Wesen der japanischen Malerei eindringen will, tut gut, bei den sonderbaren Formen der japanischen Schrift kurze Zeit zu verweilen. Sind doch ostasiatische Stimmen laut geworden, die die verschiedenen Stile der klassischen Malerschulen in einen unmittelbaren Zusammenhang mit den drei Arten der japanischen Schreibschrift bringen wollten! Ja, man ging so weit, die Malerei als eine Tochter der Kalligraphie hinzustellen, eine Hypothese, die sehr viel später der Künstler dieser Monographie in einer mehr witzigen als beweiskräftigen Analyse aufgenommen und verfochten hat (Abb. 1).

Die außerordentliche Schätzung der Kalligraphie, deren Hauptmeister Ono no Tofu, Fujiwara no Yukinari und Fujiwara no Sukemasa noch heute nach acht Jahrhunderten in Japan mit Verehrung genannt werden, ist ein kultur-psychologisches Faktum von größter Bedeutung. Ein schneller Blick auf ein paar Zeilen der japanischen Kursivschrift belehrt über die Schwierigkeiten, die beim Gebrauch dieser scheinbar willkürlich an- und abschwellenden, sich in sich selbst zusammenknüllenden, in rhythmischen Kurven endigenden Schriftzeichen zu überwinden sind. Die japanische Schönschrift ist eine Kunst. Wer sie durch jahrelanges Studium erlernt hat, verfügt über eine Pinselgeschicklichkeit, von der der Weg zur Malerei nicht mehr weit ist.

Im Abendlande genießt der Kalligraph keine besondere Achtung. Unsere Graphologen dringen auf Persönlichkeit in der Handschrift. Eine Handschrift ist schön, wenn sie charakteristisch ist und den inneren Menschen widerspiegelt. Anders in Japan. Die „Sanseki", die drei klassischen Kalligraphen, haben die von China übernommenen Grundformen zu einer Schönheitsnorm gesteigert, die in sich voller Reize, voller Bewegung und künstlerischer Empfindsamkeit, aber als Ganzes unveränderlich ist. Nach ihr wird gestrebt. Indem die Hand mechanisch der kühnen Linienbahn des vorbildlichen Schriftzeichens so lange folgt, bis das Gelenk ohne Anstrengung das richtige Kraftmaß für das Crescendo und Diminuendo des Pinselstriches hergibt, beugt sich die Individualität zugleich der schönen Gesetzmäßigkeit und verzichtet auf eine persönliche Geschmackskundgebung. Nur nach Gradunterschieden in der Beherrschung jener geheiligten Form lassen sich die einzelnen Individuen auseinanderhalten. Ähnliche Züge kehren im japanischen Leben häufig wieder. Hat man einen Schönheitskanon gefunden, so hält man ihn jahrhundertelang in Ehren und fügt sich seiner eisernen Strenge. Das trifft auf die Sittenlehre, die Malerei mit ihrer straffen Schuldisziplin, die Literatur Japans gleichermaßen zu. Ist es nicht bezeichnend für den Konservativismus, für die zähe Ehrfurcht vor dem Althergebrachten, daß die Dichter Nippons seit dem siebenten Jahrhundert die klassische Versform des Tanka-Gedichtes (einer Strophe aus genau 31 Silben mit zwei fünf-, drei siebensilbigen Zeilen) als Gefäß



Abb. 1. Kagamiya, ein Spiegelpolierer. Zusammengesetzt aus den darüber dargestellten Silbenzeichen für Ka, ga, mi, ya. (Zu Seite 1.)

für ihre subtilen Empfindungen benutzen? Die enge Form verhindert, daß der Gedankenflug ins Erhabene schweife, und so ziseliert man an der Nuance, an der gefälligen Nichtigkeit, die in ihrer Art vollendet, mit einer Prägnanz und Bildkraft ohnegleichen zum Ausdruck kommt, den ideenhungrigen Abendländer aber nur vorübergehend fesselt und allzuschnell ermüdet. Es ist charakteristisch, daß die beiden bedeutendsten Dichter Japans Frauen sind.

Darin besteht der tiefgründige Unterschied der beiden Kulturen: wir streben nach Geistigkeit, wo der Japaner rein ästhetische Bedürfnisse hat. Wir sind Gehirnmenschen, Menschen der Idealität, der Japaner schätzt nur die realen Werte. Er lebt mit den Sinnen, oder um das warmblütige Wort Zolas über Courbet zu zitieren, er fühlt sich durch all sein Fleisch zu der gegenständlichen Welt hingezogen. Ihr Bild aufzufangen und es in voller Eindrucksfrische zurückzuwerfen als lebensprühende Silhouette, war die ausschließliche Sehnsucht des Künstlers. Zur Metaphysik hat er kein Verhältnis. Selbst die philosophischen Bücher der altjapanischen Weisen sind durchsetzt mit Naturschilderungen von zartestem Lyrismus. Kamo no Chomeis, eines berühmten Philosophen, Glaubensbekenntnis aus dem Jahre 1212 liest sich wie ein Gedicht in Prosa. Hier ist ein Beispiel: „Die Jahreszeiten bieten Gelegenheit zu ernsten Betrachtungen. Im Frühling erinnern die westlich blühenden Winden der Wistariablumen, die violett wie die Wolken des Himmels schimmern, an das Paradies.*) Naht der Herbst, so klagt die Zikade, und ihr trauriger Gesang ruft uns zu, an die Nichtigkeit des Lebens zu denken . . . ." Ein anderes: „Was schätzt der Freund am Freunde? Meistens den Reichtum des anderen . . . . Darum ist es besser, Zither, Flöte, Blumen und Mond als Freund zu haben . . . ." Und so trägt Wort für Wort des weltflüchtigen Asketen noch den ganzen Duft der Erdendinge an sich.

In keinem Lande — Hellas vielleicht ausgenommen — hat die Kultur der Form so tief Wurzel geschlagen, so duftende Blüten erzeugt wie in Japan. Das ganze Volk ist von ästhetischem Empfinden durchsättigt. Die Art, wie sich die Empfänglichkeit des Auges selbst bei dem Ärmsten äußert, knüpft zwischen ihm und einem feinorganisierten Abendländer ein starkes Band der Sympathie. Den ersten Ostasienfahrern fiel die Liebe der Japaner zur Natur auf. Hübner, der Anfang der siebziger Jahre Japan bereiste und seine Erlebnisse in seiner „Promenade autour du monde" niederschrieb, bringt die japanische Naturliebe zu der meist angezüchteten europäischen in einen lehrreichen Gegensatz. Unsere Bauern, bemerkt er feinsinnig, reden von der Fruchtbarkeit der Äcker, von dem Überfluß des Mühlen treibenden Wassers, vom Nutzwert der Wälder — aber nicht von den malerischen Reizen ihrer Gegend. Dem japanischen Landmann ist das Gefühl für das Schöne angeboren. Kann er es, so baut er seine Hütte am Rande eines Baches. Mittels einiger geschickt verteilter Steine schafft er sich einen kleinen Wasserfall, dessen Geplätscher sein Ohr anheimelt. Am Ufer erhebt sich eine junge Kiefer — er verbindet einige ihrer Zweige, trennt andere und biegt sie über sein Wässerlein. Daneben pflanzt er einen Kirsch-

*) Es liegt nach der buddhistischen Lehre im Westen.

baum; steht dieser in Blüte, so schwimmen der gute Mann und die Seinigen in Entzücken.

Der Blumenkultus, den der Japaner treibt, erscheint dem Durchschnittseuropäer gewiß feminin. Und doch ist er organisch aus der Naturliebe des Volkes herausgewachsen. Einem Mann, der mit Blumen in der Hand über die Straße geht, sieht man bei uns verwundert nach. In Japan ist ein Zimmer (und wäre es das des Ärmsten) undenkbar ohne einen blühenden Zweig in der Vase, die nie, wie bei uns, leer bleibt. Überhaupt hat der Japaner eine ausgesprochene Abneigung gegen alle unnützen Dinge, die nur einen Gebrauchswert vortäuschen. Die protzigen Satsuma- und Hizen-Porzellane, in früheren Jahrhunderten begehrte Schaustücke der königlichen Kunstkammern und noch heute auf Auktionen und in Teehandlungen gangbare Verkaufsobjekte, sind ausschließlich auf Bestellung und nach Angabe europäischer Zwischenhändler angefertigt und haben mit dem bodenwüchsigen Kunstgewerbe Japans nichts gemein. Bei all seiner Vorliebe für tiefe und starke Farben haßt der typische Japaner rohe und unvermittelte Übergänge, und die deutsche Hausfrau tut sehr unrecht, die grellgestrichenen Papierschirme und Fächer und all den bunten Plunder, den unsere Teehandlungen feilbieten, mit echt japanischer Kunst zu identifizieren. Die Wände des Japaners bleiben kahl — er hat nicht nötig, die Häßlichkeit einer Tapete mit schillerndem Krimskrams zuzudecken. Auch das objet d'art, dieser neuerdings wieder üppig ins Kraut schießende kunstgewerbliche Unfug, ist ein Pfropfreis, von abendländischen Spekulanten aufgesetzt, für das, mögen auch Hunderttausende von Nippes im Jahre über den Ozean transportiert werden, der japanische Kunstgeist nicht verantwortlich zu machen ist.

Wie sieht nun ein japanisches Zimmer aus? Es ist unerläßlich, das Milieu zu kennen, in dem ein japanisches Kunstwerk entsteht und allein seine volle Wirkung findet. Das rechteckige Zimmer des kleinen Holzhauses ist mit Binsenmatten belegt (echt japanische Teppiche sind also ein Unsinn), die so sauber gehalten werden, daß man ruhig, dem Brauch entsprechend, Sandalen oder Stiefel auf dem Korridor lassen kann. Drei Wände des Raumes, aus starken Holzrahmen bestehend, die beiderseits mit dem seidenartigen japanischen Papier bespannt sind, laufen in Rinnen und lassen sich zurückschieben, so daß zu jeder Zeit eine beliebige Vergrößerung des Zimmers, nach außen aber eine Verbindung mit der um das Haus herumgehenden Veranda hergestellt werden kann. Die Japaner



Abb. 2. Surimono.

Gezeichnet: „Hokusai, geändert in Tameichi". Die dem rotgemaserten Ständer aufgestülpte Rüstung bezeichnet eine Inschrift als „Eigentum der Familie Tatsibana". Es handelt sich um ein kostbares Erbstück. Rechts auf dem Gestell ein Makimono (Rollbild) in kunstvoller Verschnürung. Das in Zipfeln herabhängende Seidentuch bildet die Hülle des Makimono.

Sammlung Schedel in München. (Zu Seite 45 u. 75.)

lieben die frische Luft, und so flutet zur milden Jahreszeit, die mit der Pflaumenblüte (im März) beginnt, bis in den ungewöhnlich langen Herbst hinein ständig eine breite Lichtwelle durch das Gemach.

Die vierte Wand enthält eine für das häusliche Leben wichtige Estrade, das Tokonoma, in dem die Götterbildnisse ihren Platz finden, das Kakemono, das Rollbild, aufgehängt und Blumenvase, Leuchter und Räuchergefäß aufgestellt sind. Bei Besuchen, insbesondere bei größeren Teegesellschaften, wird unter den Bilderschätzen eine sorgfältige Auswahl getroffen, wird der Blütenzweig in der Vase besonders kunstvoll geordnet, so daß den Gästen ein dankbarer, dem Japaner stets erwünschter ästhetischer Gesprächsstoff geliefert wird.

Neben dem Tokonoma befindet sich noch ein verschließbarer, mit Fächern versehener Alkoven, das Chigai-dana, mit einer vergitterten, meist runden Fensteröffnung, und wenn noch des Umstandes Erwähnung getan wird, daß an Stelle von dekorativen Bemalungen die feinen Maserungen des überall sichtbaren Balkenwerkes das schmückende Element bilden — einen kleinen gemalten Fries, der dicht unter dem holzgetäfelten Plafond entlang läuft, ausgenommen, — so ist ein Grundriß des puritanisch einfachen japanischen Zimmers entworfen. Und der Hausrat? Hat der Japaner keine Tische, Stühle, Sofas, Schränke, Bettgestelle, Büfetts? Die Sitzmöbel kann er entbehren, da er die meisten Verrichtungen in der ihm eigentümlichen hockenden Stellung abmacht. Einen Ersatz für unsere Schränke hat er in dem Chigai-dana, in dem die unentbehrlichsten Gebrauchsgegenstände Unterkunft finden. Schreibutensilien, Toilettenmittel, Bücher, Tabak werden in Lackkästchen oder kleinen Etageren untergebracht, die nur geringen Raum beanspruchen. Zum Speisen oder Schreiben werden kleine Täfelchen herangeschoben, deren Höhe sich aus der knieenden Stellung des Japaners von selbst ergibt. Auch unserer weichen Federbetten bedient sich der sich mehr in der freien Luft bewegende abgehärtete Japaner nicht; wenn die Nacht hereinbricht, legt er sein Haupt auf die Makura, eine hölzerne Nackenstütze, die mit einer Stoffrolle bedeckt ist, und streckt sich, in einen Schlafrock gehüllt, auf einer wattierten Decke mitten im Zimmer aus. Setzschirme, deren Füllungen durch eingelegte Arbeit oder kunstvolle Bemalung dekoriert sind, gestatten ihm, seine Lagerstätte beliebig abzugrenzen und vor neugierigen Blicken zu schützen.

Also sind die Schränke und Tische mit den kostbaren Perlmutter- und Elfenbeineinlagen, die uns als „echt japanisch“ verkauft

Abb. 3. Surimono, Rabe ein Schwert stehlend.
Gezeichnet: „Hokusai, geändert in Tameichi“. Das Schwert, eine kostbare Familienreliquie, ist als Eigentum der altadligen Familie Genji bezeichnet, die auch der Murasaki Shikibu den Helden ihres berühmten Romans „Genji Monogatari“ geliefert hat. Das Uta-Gedicht rechts oben ist unübersetzbar. Farbenholzschnitt mit reicher Silberpressung auf dem Schwert und in den Staubteilen der Blüte.
Königl. Kunstgewerbe-Museum, Berlin. (Zu Seite 45 u. 75.)

werden, keine Erzeugnisse des ostasiatischen Gewerbefleißes? Gewiß. Aber auch sie sind, wie die großen Porzellangefäße beispielsweise des Dresdener Johanneums, eigentlich das Geistesprodukt geriebener Zwischenhändler, die abendländische Aufträge von billigen japanischen Kräften ausführen ließen und die sauber gearbeitete Parvenuware, die dem Wesen des vornehmen Kunstvolkes durchaus widersprach, mit dem Stempel „Japan“ versahen. So wurde unserem Publikum, das mit dem Begriffe „japanische Kunst“ einen ganz bestimmten Vorstellungsinhalt verband, länger als ein Jahrhundert ein völlig falsches Bild der ostasiatischen Kultur aufgenötigt. „Unser Ziel,“ sagt ein zeitgenössischer Dolmetsch des noch heute nicht ganz erloschenen echt japanischen Empfindens (Inazo Nitobe, Bushido: Die Seele Japans), „ist die größte Feinheit des Geschmacks, während alles, was an Prunk erinnern könnte, mit religiösem Abscheu verbannt ist.“



Abb. 4. Surimono, Kakifrucht mit Grille.
Königl. Kunstgewerbe-Museum, Berlin.
(Zu Seite 45 u. 75.)

Mit diesem auf das Aristokratische und Intime gerichteten Kunstsinne verträgt sich die zunächst durch rein äußerliche Gründe bestimmte Sitte, alle Kostbarkeiten in einem feuersicheren Verließ in unmittelbarer Nähe des Wohnhauses aufzubewahren, aufs beste. Die leichte Bauart der japanischen Häuser, die mangelhaften Heizvorrichtungen und das Halten offener Kohlenherde im Zimmer sind die Veranlassung häufiger Brände, die mit erschreckender Plötzlichkeit um sich greifen und ganze Stadtteile einäschern. Kuwaji wa Yedo no hana da, die Feuersbrunst ist Yedos Blume, hieß es von dem früheren Yedo, dem heutigen Tokyo, bezeichnenderweise. Darum das feuerfeste Magazin, in dem alles Entbehrliche und Wertvolle aufgespeichert wird, gut verpackt und verschnürt, bis sich eine festliche Gelegenheit zur Ausbreitung der Schätze in den Wohnräumen bietet. Dann wird auch die Dekoration des Tokonoma erneuert, ein dem Charakter des Tages entsprechendes Rollbild aufgehängt und der Blütenzweig in der Vase unter genauer Beobachtung aller Vorschriften der japanischen Blumenkunst geordnet. Die Gäste beeilen sich, dem vornehmen Geschmack des Wirtes, der seiner Gesellschaft zu Ehren alle diese hübschen Arrangements traf, ihren Respekt zu bezeugen, indem sie nacheinander die Kunstwerke des Tokonoma einer genauen Betrachtung unterziehen. Erst dann werden die übrigen Kostbarkeiten des kleinen Hausmuseums in Augenschein genommen, die sauber ziselierten, gold- und silbertauschierten Schwertzieraten, die Netzkes, jene entzückenden Werke der Kleinplastik, die dem vornehmen Japaner als Knöpfe zur Befestigung der Inros oder Medizinbüchschen und des Tabakbestecks am Gürtel dienten, Knöpfe, in deren vordere Fläche trotz der Kleinheit des Objektes minutiös geschnitzte Tierreliefs eingelassen sind, die



Abb. 5. Surimono, Frau bei der Toilette.
Auf dem Schranke im Blumengefäß eine „Neujahrspflanze" (Fujuso).
Königl. Kupferstichkabinett, Berlin. (Zu Seite 46 u. 75.)

beispiellos geschickten Lackarbeiten mit ihrem zarten Geflimmer von Perlmutter und edlen Metallen, die ehrwürdigen Tongefäße, deren sich die Teilnehmer der Chanoyu, der zeremoniellen Teegesellschaften, bedienen und die sehr von dem abweichen, was in unseren Teehandlungen als „japanisches Teegeschirr" angepriesen wird. Nicht durch die glänzende Außenseite bestechen die klassischen Utensilien der altjapanischen Teetrinker: die Kogos oder Räucherdöschen, die Chaire, Urnen in Säckchen von Seidenbrokat mit dem starken und schwachen Teepulver, das Chawan vor allem, aus dem der Tee gemeinschaftlich genommen wird und das beim Herumgehen mit besonderer Aufmerksamkeit betrachtet wird. Ihre Güte schätzt der Kenner nach der Zusammensetzung des Scherbens, von dem die Glasur unten am Boden einen schmalen Rand freiläßt, so daß das Material erkennbar ist. Die in allen Tönungen schimmernden, oft gekrackten (d. h. netzartig geplatzten) Glasuren werden durch Abtropfen und Ineinanderfließen verschiedener Schmelze erzeugt, und da der Zufall die Mischungen und Musterungen schafft, so gleicht selten ein Gefäß dem anderen. Das eine aber ist allen guten japanischen Töpfereien gemeinsam: die ernste, satte, fast erdige, dem Charakter des Steinguts angepaßte Färbung, die niemals in jene einen männlichen Geschmack verletzende Süßlichkeit gewisser Meißner und Berliner Porzellane verfällt. Bisweilen ist das Chawan bemalt, und auch hier wiederholt sich dasselbe überraschende Ergebnis, daß die traditionelle Vorstellung von dem Wesen japanischer Zierkunst mit dem, was altjapanische Ästhetik gutheißt, nicht in Einklang zu bringen ist. In saftigen breiten Strichen wird etwa die Impression eines Landschaftsausschnittes gegeben, werden Bambuszweige, Gräser und Blätter zu einem Ornament verarbeitet, das auf den ersten Blick durch seine Willkür und Ungleichmäßigkeit überrascht, das aber bei längerer Betrachtung eine latente Harmonie von immer frischem Reiz offenbart. Diese Kunst ist jungfräulich, spröde, scheinbar ungefällig, so daß sie über ein Jahrhundert von Europa übersehen werden konnte, aber sie hat ein köstlich starkes und persönliches Aroma, weil aus ihr der reine Hauch des unverfälschten japanischen Kunstgeistes herausschlägt.

Nirgendwo gibt sich Lebens- und Kunstauffassung der Ostasiaten ursprünglicher und echter als in der Malerei. Sie ist der breite Strom, der all die fein verästelten Kanäle japanischer Kunstübung speist und in den sie münden. Da die Baukunst keine Aufgabe zu lösen hatte und die Monumentalplastik ausschließlich im Dienste des Kultus stand, war neben dem Theater die Malerei der nie versiegende Quell, aus dem Aristokratie und Volk Erhebung und Unterhaltung schöpften.

Ich habe schon des innigen Zusammenhanges der Kalligraphie mit der ostasiatischen Malerei Erwähnung getan. Das japanische Kind, das früh den Pinsel in die Hand bekommt (man schreibt mit dem Pinsel und mit Tusche), wird noch in den Entwicklungsjahren in alle Finessen eleganter Linienführung eingeweiht und verfügt im reiferen Alter über eine Virtuosität des Pinselgebrauches, die eine schnelle Brücke schlägt zu künstlerischer Betätigung, mindestens aber zu einer Empfänglichkeit für malerische Eindrücke, wie sie in so anständigem Durchschnitt in keinem anderen Lande anzutreffen ist. Japan ist das gelobte Land des Dilettantismus, doch eines Dilettantismus etwa in Lichtwarkischem Sinne, der eine hohe ästhetische Kultur zur Voraussetzung hat und Segen stiftet, weil das Kunstwerk in der Seele so vieler Mitempfindender eine stärkere Resonanz findet. Das japanische Auge, durch Generationen hindurch künstlerisch angespannt, nimmt Eindrücke schneller und intensiver wahr als das abendländische, und da manuelle Geschicklichkeit Erbgut eines jeden geworden und der Weg vom Auge zur Hand der denkbar kürzeste ist, so überbieten japanische Naturausschnitte an Unmittelbarkeit und suggestiver Kraft der Erscheinung gewöhnlich die mühsam gefüllten Kompositionen des Abendlandes. Wenn der Japaner einen Blütenzweig malt, so ist es der ganze Frühling, sagt der Wiener Dichter Peter Altenberg einmal sehr hübsch. Der Japaner erstrebt die täuschende Impression, und er erreicht sie, nicht, indem er kleinlich Detail an Detail reiht und später das vielzonige Ganze einem gemeinsamen Stimmungs- und Farbenton unterzuordnen sucht, sondern durch den großen Wurf, durch eine raffinierte Vereinfachung des komplizierten Liniengewebes auf ein paar schlagende Striche, so vibrierend von heißem Leben, daß das Gedächtnis sie nicht mehr verliert. In Ostasien schätzt man die Skizze, die Prima-Malerei höher als bei uns. Sie ist dort der wahre Prüfstein des Genies. Eine große Reihe von gepriesenen Malereien Japans wird den Abendländern durchaus skizzenhaft erscheinen. Wenngleich sie gewöhnlich das Resultat des ersten Arbeitsstadiums sind, sind sie dennoch vollendet in ihrer Art, und jedwede Ergänzung würde ihnen den Schmelz, den Hauch des Unmittelbaren und den Reiz



Abb. 6. Musizierende Frauen. Bezeichnet: „Katsushika Oyaji“.
Sammlung Schedel, München. (Zu Seite 46, 48 u. 75.)

des Besonderen nehmen. Bei uns durchschreitet ein Kunstwerk, ehe es aus dem Bereich der Vorstudien in die sonnige Sphäre der Abgeklärtheit gelangt ist, mannigfache Etappen. Wir sind auch hierin philologisch-gründlich. Die Tuschzeichnung ist unkorrigierbar. Einseitigkeit der Technik gebiert größere Konzentrationsmöglichkeit, sie ist zugleich die bündigste Erklärung für das üppige Virtuosen- und Spezialistentum, das in allen Kapiteln der japanischen Kunstgeschichte wiederkehrt und ihnen ein etwas gleichförmiges Antlitz gibt.

Der japanische Zeichenunterricht wird nach einer von der unsrigen recht abweichenden Methode geleitet. Der Schüler bekommt Bücher als Vorlagen, meist zoologischen und botanischen Inhalts. Auch allerlei Geräte tuscht er nach, so lange, bis sich ihm die äußere Gestalt einprägt und er mit schnellem Strich das Wesentlichste einer Erscheinung reproduzieren kann. Später kommt das Studium nach der Natur; ein Blütenzweig, eine Bambusstaude, diese eigentliche Nährpflanze für die dekorative Kunst Japans, eine Nebellandschaft wird versucht, und schon bei diesen ersten Naturabschriften regt der Lehrer zur Freiheit im Schaffen an, nicht zum pedantischen Kopieren. Wahrhaftigkeit des Eindrucks, ein eleganter und sicherer Strich, Sparsamkeit und Intelligenz in der Anwendung der Mittel waren und sind noch heute die leitenden Grundsätze des japanischen Malunterrichts. Schon die Kinder lernen es, wie man bei einer Chrysantheme das Weiß des Papiers auszusparen hat, um den Eindruck eines Kelches oder des Blüteninneren zu erhalten, wie man durch einen leeren Fleck, der die Umrißlinie unterbricht, den täuschenden Effekt eines Pflanzenknotens oder die Gelenke eines Krustentieres erzielt. Mag der wissenschaftlich prüfende Europäer mit diesem impressionistischen Lehrsystem nicht immer einverstanden sein, unleugbar ist, daß die Fähigkeit, malerisch zu sehen, sich auf diese Weise dem ganzen Volke mitteilt und die Empfänglichkeit für sinnliche Eindrücke von Generation zu Generation eine Steigerung erfährt.



Abb. 7. Frauen bei der Toilette.
Sammlung Schedel, München. (Zu Seite 46, 48 u. 75.)



Abb. 8. Theaterszene. Doppelseite aus dem Buche: Toto shokei ichiran. 1800. Sammlung Oeder, Düsseldorf. (Zu Seite 50.)

Eine Kunst, die nur Dinge der gegenständlichen Welt in ihren Darstellungskreis zieht und jeder Gedankenmalerei aus dem Wege geht, ist, sollte man meinen, eine durch und durch realistische. Allein der japanische Realismus hat eine sehr gemäßigte Färbung. Er ist durch Gesetze der Ästhetik gebunden und seiner ganzen Art nach grundverschieden von dem wissenschaftlichen Realismus der modernen Franzosen, die eine Auflösung der realen Erscheinung in ihre feinsten Bestandteile, die Entzifferung der Licht- und Luftphänomene anstreben. Diese letzten Konsequenzen aus seiner Naturanschauung zu ziehen, wäre der Maler der japanischen Glanzzeit, der mit so seltener Beobachtungsgabe ausgerüstet war, vielleicht auch fähig gewesen, doch sein Stilgefühl verbot es ihm. Hier tritt wieder das altjapanische Gesetz unbedingter Ehrfurcht vor einer von den großen Meistern aufgestellten Schönheitsnorm in Kraft. Der Stilkünstler triumphiert über den scharfäugigen Interpreten der umgebenden Natur. Kino Nasatami drückt das in der Vorrede zu seinem Pflanzenbuche für seinen Kunstzweig fein und erschöpfend aus: „Daher müssen wir uns begnügen, unser Bestes zu tun, indem wir die Formen, den Anblick und die Besonderheiten der Blumen, die wir zu erzeugen wünschen, festhalten. Freilich ermangeln auch diejenigen, welche Botaniker genannt werden, keineswegs, die Pflanze mit ihren Wurzeln und Stengeln auf das peinlichste abzumalen; aber obgleich sie niemals auch nur einen Punkt unberührt lassen, verderben sie doch oft den Stil der Malerei und verlieren außerdem den feinen Geist. Solches zu wünschen liegt mir sehr fern . . ."

Die Sorge, gegen den „Stil der Malerei" zu verstoßen, erklärt wohl auch am besten, warum sich die Japaner so lange gegen die Darstellung der Linearperspektive, des Helldunkels, der Schlag- und Glanzlichter gewehrt haben. Es ist unmöglich, anzunehmen, daß so subtile Beobachter nicht selbst das Unrichtige des räumlichen Aufbaues ihrer Kompositionen gefühlt hätten, daß ihnen bei der Betrachtung eines Menschen, eines Vogels das irisierende Licht im Auge, das den gleichzeitigen niederländischen Malern zu so hübschen artistischen Spielereien Veranlassung gab, entgangen,



Abb. 9. Promenade am Ufer. Bezeichnet: „Gwakiojin Hokusai". Sammlung Schedel, München. (Zu Seite 53.)

daß die feinen Abstufungen des Lichtes auf nackter Haut oder in einem Raume und eine so grobsinnliche Wahrnehmung wie der Schlagschatten nicht zu ihrer Erkenntnis gekommen wäre. Die Gründe, warum die Darstellungen der Ostasiaten kulissenartig vollgepfropft sind mit einem unklaren Über- und Nebeneinander von Figuren und Erscheinungen der atmosphärischen und vegetabilischen Welt, sind nicht in der Unzulänglichkeit des japanischen Schilderungstalentes zu suchen. Er malt den Menschen nicht auf seine inneren Eigenschaften hin (daher gibt es auch keine Porträtkunst in Japan), sondern auf den Reiz seiner Bewegung, deren schön geschwungener Umriß mit der strengen Rechtwinkligkeit des Hintergrundes stilvoll zusammengeht. Nicht der Mensch als Individualität interessiert ihn, nur der Typus als ein ästhetischer Linienkomplex. Darum gleitet der Japaner skrupellos über die Modulation des Gesichtes, über die Individualität des Ausdrucks, über die Lehren der Anatomie hinweg und stellt seine Frauen und Männer auf unmögliche Füße, verkürzt ihnen die Arme und zieht das Antlitz in die Länge, damit sein Stilgefühl Befriedigung findet. Als echter Sohn eines Landes, das ehrwürdige Stil-Traditionen zu pflegen hat, bringt er seinem Wahrheitssinne nur ein geringes Opfer.

Es wurde schon angedeutet, daß die Geschichte der japanischen Malerei für den, der nach dem starken Pulsschlag überragender Persönlichkeiten verlangt, manche Enttäuschung birgt. Ein handwerklicher Zug gibt selbst den Schöpfungen der berühmtesten Meister einen den Abendländer befremdenden Beigeschmack. Man sucht vergebens nach Weltanschauungsdifferenzen, nach Dialekten, die die Heimat des Künstlers bestimmen und die kunsthistorische Würdigung erleichtern. Jede Temperamentsäußerung ist gedämpft; die eintönige Gebärdensprache, der leere Typus, der belanglose szenische Vorgang setzen den Abendländer, der an das Kunstwerk unwillkürlich mit der Frage nach der Größe der Idee herantritt, in Verlegenheit. Geht in diesen Gehirnen nichts vor? Hörten diese marionettenhaften und märchenbunten Menschen in den graziösen Steh- und Sitzposen nie den Lebensernst, ein dunkles und geheimnisvolles Geschick an ihre Türen klopfen, so daß das Herz zusammenschrak und die Gedanken sich zu finsteren Abgründen verloren?



Abb. 10. Korbflechter.
Aus dem ersten Bande der Mangwa. (Zu Seite 60.)

Über die Malereien der Japaner ist Sonne gebreitet, hellflirrende Sonne. Das Leben scheint ein einziger Feiertag. Wie klein ist dieser Horizont der ewigen Fröhlichkeit, denken wir und fühlen doch ein bißchen Neid. Sinnlichkeit und Grazie sind

die treibenden Kräfte des japanischen Lebens, ihr Besitz gibt uns den Schlüssel zu den Pforten der japanischen Kunst. Haben wir sie verloren, daß wir die Türen nicht öffnen können, daß es uns so schwer wird, den Zugang zu der Freude am Spiel rein sinnlicher Harmonien zu finden?

Wir sind lange mit allzu schwerem Geschütz auch den Kunstgebilden unserer Hemisphäre entgegengetreten. Unsere Kunstwissenschaft schob manchen Werken großer Meister der Vergangenheit gedankliche Beziehungen unter, von denen die Maler an der Staffelei sich wohl kaum etwas träumen ließen. Sie trennte die Individualitäten mit scharfen Strichen und las oft aus den Bildern das Kommen und Gehen großer Zeitereignisse heraus, wo doch zunächst ausschließlich malerische Überlegungen gewaltet hatten, wo nur durch eine weise Verteilung lichter und dunkler Massen, durch eine fein ausgeklügelte Kombination und Akkommodation horizontaler und vertikaler Linien ein ästhetischer Anreiz auf das Auge beabsichtigt war, ohne daß das Gemüt darum leer auszugehen brauchte. Nur kam die seelische Wirkung in zweiter Reihe. Was den Künstler interessierte, waren formale Probleme. Wieviel Handwerkliches — dem Japanischen Verwandtes — schaut aus den Bildern der alten Italiener heraus! Wie eng hatten sie sich den Rahmen gestellt, wenn sie immer wieder die santa conversazione aus unveräußerlichem Besitzstand hervorholten, die Mutter Gottes mit den heiligen Begleitfiguren, ein Schema, das nach der Art der Hintergrunds-Architektur, nach der Gruppierung der Körper und der Haltung der Gliedmaßen, nach dem Ausdrucksverhältnis der Köpfe zueinander hundertfach variiert wurde! Hier war der Beschauer, da das Thema bekannt war und Gedankliches nicht abzog, nur noch sinnlich beschäftigt und gezwungen, rein malerischen Wirkungsgeheimnissen nachzugehen. Dazu bedurfte es keines überragenden Verstandes, keines tiefen und innigen Gemütes, wohl aber eines im Sehen geschulten Auges, das diesen oder jenen Strich selbständig als unangenehm oder angenehm zu verwerfen oder zu billigen imstande war. Die Italiener der Renaissance besaßen es wie die Griechen, und das japanische Volk in seiner Gesamtheit schließt sich ihnen mit einer ähnlichen Begabung und Urteilskraft für alle augensinnlichen Fragen an.



Abb. 11. Abe no Nakamaro träumt von der Heimat. Aus dem fünften Bande der Mangwa. (Zu Seite 62.)

So wie die Cinquecentisten, die gerade durch die Vernachlässigung der stofflichen Originalität, durch die Festhaltung überlieferter,

aber formal immer reicher und feiner werdender Motive zu einer rein künstlerischen Betrachtung und Vergleichung der Variationen unter sich erzogen wurden, müssen wir unser Auge einstellen, soll uns die ostasiatische Malerei das verdolmetschen, was sie den Söhnen des Inselreiches an ästhetischen Genüssen darbot. In all diesen Bildern, deren kleine Handlung wie gefroren erscheint, so schematisch ist sie, lebt doch die Linie ein geheimnisvolles Leben. Der Sakralstil des Kosé no Kanaoka, der um das neunte Jahrhundert als der erste chinesische Technik und japanische Empfindung zu Werken von grandiosem Ernst verdichtete, hat die Feierlichkeit, die erhabene Stille byzantinischer Mosaiken. Aber schon in einem der ältesten uns erhaltenen Bilder, in jenem dem buddhistischen Pantheon angehörigen Gotte Dzijo des Kosé no Kanaoka ist die Kantilene der Linie, ihr ruhiges und graziöses Fallen bemerkenswert. Kanaoka wird der Begründer einer Schule, des Butsu-yé, der am alten Kaiserhofe von Kyoto liebevolle Förderung fand und viele Jahrhunderte hindurch die buddhistischen Tempel mit minutiös ausgeführten Altarbildern versah. Von reichem Goldgrund heben sich die in kostbare Gewänder gehüllten Bildnisse der buddhistischen Götter und Engel ab. Gold kehrt auch in den mächtigen Heiligenscheinen, auf dem lotusartigen Gestühl, in den Mustern der Roben, im Kopfputz und als Geschmeide wieder und verbindet sich mit schweren roten, blauen und grünen Akkorden zu prächtigen Harmonien. Diese Kunst, deren Entwicklung nur nach der koloristischen Seite hin stattfinden konnte, züchtete fleißige Spezialisten, bildete aber, außer Toba Sojo, der durch seinen priesterlichen Beruf zum Butsu-yé geführt sein mochte, keine Persönlichkeit von geschichtlicher Bedeutung heran.

Toba Sojos Ruf wäre wohl auch kaum durch acht Jahrhunderte zu uns gedrungen, hätte er nicht seinem Vaterlande jene gelungenen Spottbilder geliefert, deren grotesker und schlagender Witz die Korruption der Priesterkaste seiner Zeit geißelte, Bilder, die ohne Kommentare für uns stumm bleiben, auf denen aber das Auge verweilt, weil sich die ungemeine Freiheit der Pinselführung, der überraschend kühne und intelligente Strich schwer in eine archaische Periode eingliedern läßt. Die Versatilität

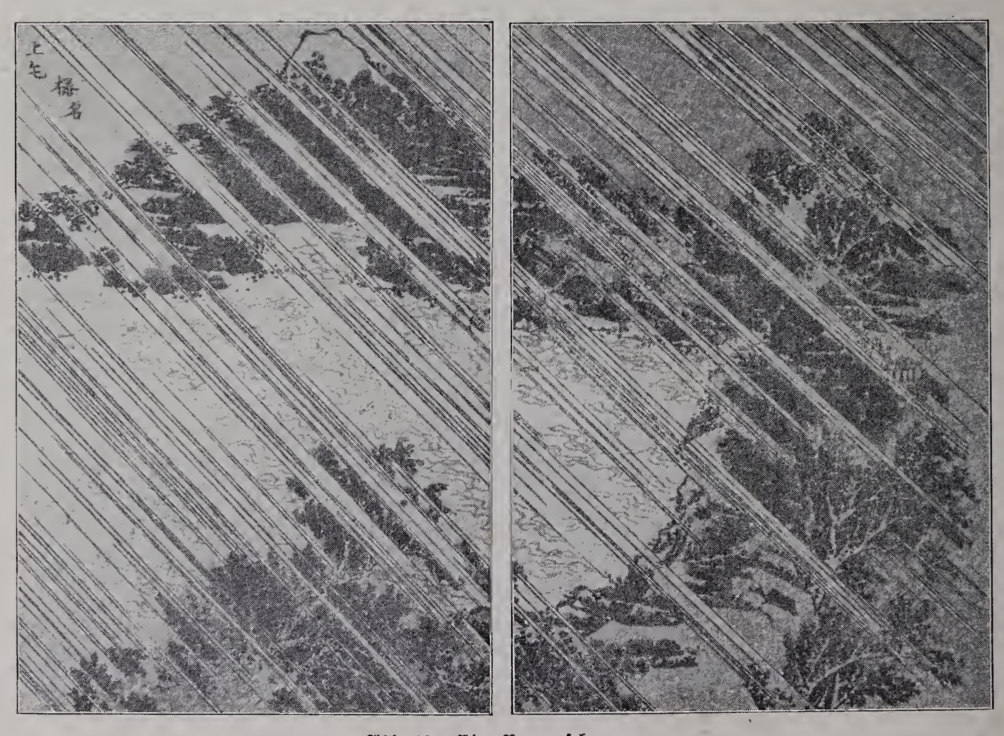


Abb. 12. Ein Regenschauer.
Aus dem siebenten Bande der Mangwa. (Zu Seite 64 u. 77.)



Abb. 13. Das improvisierte Schutzdach.
Aus dem siebenten Bande der Mangwa. (Zu Seite 64.)

des Geistes, die aus Toba Sojos humoristischen Tierbildern spricht, wird verständlich wenn man erwägt, daß die Karikaturen des Abtes von Miidera der Blütezeit japanischer Literatur entstammen, jenen Jahrhunderten, deren verfeinerte Sitten zwei begnadete Dichterinnen, Murasaki no Shikibu und Sei Shonagon in ihren Romanen, wahren Bijoux intuitiver Psychologie und poetischer Sinnlichkeit, widerspiegeln. Wie die Literaten der neueren Zeit auf diese beiden Klassikerinnen der japanischen Dichtung, so greifen auch die Maler immer wieder auf den Motivenschatz Toba Sojos zurück, der dem Tobayé, der satirischen Malerei, seinen Namen gab und in Hokusai, wie besonders in dessen Schüler Kiosai, acht Jahrhunderte später Nachfolger von nicht minder beißendem Witz und plastischer Gestaltungskraft fand.

Schon in dieser Zeit spaltet sich die japanische Kunst in zwei Lager, und die Stildifferenzen, die im zehnten Jahrhundert ihre ersten Ausprägungen erhielten, verschärfen sich von Generation zu Generation. Sie führen im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert zu einem künstlerischen Konkurrenzkampf, der vom Mikado von Kyoto aus und seinem mit königlicher Machtbefugnis ausgerüsteten Oberfeldherrn, dem in Yedo residierenden Shogun, mit heißem Eifer geschürt wird. Es genügt zum Verständnis einer großen Zeitspanne japanischer Malerei, die Grundsätze zu kennen, die in den beiden Lagern als Norm für viele Malergeschlechter aufgestellt wurden.

Die ältere, die Tosa-Schule, deren Begründung auf den im zwölften Jahrhundert auch als Maler tätigen Unterstatthalter der Provinz Tosa, Tsunetaka, zurückgeht, vertritt den national-japanischen Stil. Seine Jünger entnehmen ihre Stoffe im wesentlichen geschichtlichen und zeremoniellen Vorgängen, wie sie sich am Kaiserhofe von Kyoto in bunter Mannigfaltigkeit abspielten. Daneben lieferten Szenen aus den Romanen der bereits erwähnten Dichterinnen dankbare Vorwürfe. Die Malereien der Tosa-Schule sind für den Geschichtsforscher von immensem Wert, denn mit der Gewissenhaftigkeit eines Miniaturisten ist hier das intime Leben Alt-Japans, ist Sitte und Kostüm geschildert. Weniger befriedigt als der Archäologe bleibt der nach rein künstlerischen



Abb. 14. Die schöne Tokiwa setzt dem Liebesantrage des Shoguns Widerstand entgegen.
Aus dem neunten Bande der Mangwa. (Zu Seite 65.)

Gesichtspunkten Urteilende. Die puppenhaften Figuren mit den merkwürdigen Größenverhältnissen zueinander sind zwar mit aller erdenklichen Pinselfeinheit konturiert und ausgetuscht, und auch dekorative Reize, die sich etwa aus den dunklen gelösten Haarmassen der Frauen, aus der Gegenüberstellung lebhafter, undurchsichtiger Farbenflächen ergeben, sind vorhanden, aber die Komposition selbst wirkt starr, entbehrt des großen Zuges und erwärmt nicht. Die Tosa-Kunst stellt vornehme und zierliche Marionetten in ihre distinguierten Innenräume, sie ist Hofkunst durch und durch. Ihre Kunststückchen bringt sie mit sehr feinen und spitzigen Pinseln zustande, und Audsley macht die richtige Bemerkung, daß man sich keinen besseren Satz von Pinseln wünschen könne für das Malen in der Art unserer mittelalterlichen Miniaturisten.

Den denkbar größten Gegensatz hierzu bildet der Stil der konkurrierenden Kano-Schule. Breite und flache Pinsel werden mit besonderer Vorliebe gebraucht. Die Kunst des Umrißmalens, das Geschick, die Unmittelbarkeit einer Erscheinung mit unerhörter Pinselverve auf die Fläche zu schmettern, war von China aus nach Japan getragen und dort noch dekorativ weiter ausgestaltet worden. Obwohl sich die Kano-Schule nicht völlig von der Farbe lossagt, pflegt sie in der Hauptsache die Schwarzweiß-Malerei und erreicht hier großdekorative Wirkungen, die das Augenmerk des ganzen Nipponlandes nach Yedo lenken. In ihrem Banne steht von nun an alles, was Japan an hervorragenden Künstler-Individualitäten hervorbrachte, bis endlich die ukioye-riu, die volkstümliche Schule, der Hokusai angehört, ihren Glanz verdunkelte und als ebenbürtige Rivalin an ihre Seite trat.

Die Zahl tüchtiger Kano-Meister ist eine recht beträchtliche. Den Sohn des Begründers der Schule, Kano Motonobu, nennt die große chinesisch-japanische Enzyklopädie den Fürsten der chinesischen und japanischen Maler, einem Gott vergleichbar in seiner Macht. Motonobu und sein Urenkel Kano-Tanyu (man sieht, Japan hat ganze Maler-Dynastien) sind die hellsten Gestirne am Kunsthimmel des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts. Besonders Motonobu legt die Manier des Kano-Stils für die folgenden Generationen fest, und sie haben sich bis auf unwesentliche Modifikationen in die jüngste Zeit hinein starr wie ein Dogma erhalten: die impressionistische Zeichnung, deren Umriß oft unterbrochen wird, weil man skrupellos dem ergänzenden Auge

vertraut, die Schnelligkeit der Mache, die an Prestidigitationen erinnert, die dekorative Wirkung; aber auch die leidige chinesische Gepflogenheit, gewisse Teile der Zeichnung, wie z. B. die Gewandfalten, mit kurzen, gezackten Strichen wie ein Schriftzeichen „hinzuschreiben". Die Kano-Schule hält ihre Augen ehrfurchtsvoll nach China gerichtet, ihrem großen Lehrmeister, und je mehr sich die japanischen Maler der akademischen Landschaftsauffassung der Chinesen in ihren Naturbildern nähern, desto schematischer werden Baum, Strauch und Felsen. Mag der ultra-konservative Japaner in diesen nach bewährten akademischen Rezepten heruntergestrichenen Landschaften Werke ausgezeichneten „Stils" anerkennen, für uns bleiben sie seelenlose und kunstgefährliche Virtuosenstückchen.

Während Tanyu und der etwas spätere Sotatsu durch ihre genialen Schwarzweiß-Impressionen eine freiere Stilauffassung mit den Prinzipien der Kano-Maler in Einklang zu bringen suchten, machte sich Korin, ein Schüler Sotatsus, von allen Banden der Tradition los und schuf sich seinen eigenen Stil, seine eigene Schule. Korins Malweise hat weder in der europäischen noch in der ostasiatischen Kunstgeschichte ein Analogon, und es ist darum schwer, ohne Anschauungsmaterial eine Vorstellung von ihm zu geben. Louis Gonse, der die ersten Fundamente zu einer Geschichte japanischer Kunst legte, hat ihr Wesen nach Meinung aller Kenner meisterlich definiert. Korin ist der japanischste der japanischen Maler, sagt Gonse, und scheint ein Gegenfüßler unseres Geschmacks und unserer Gewohnheiten. Er bezeichnet den Höhepunkt des Impressionismus, wenigstens des Impressionismus der Wirkung nach, denn seine Ausführung bleibt verschmolzen, leicht und glatt, sein Pinselstrich ist erstaunlich weich, geschwungen und ruhig. Korins Zeichnung ist stets seltsam und überraschend, seine Motive, nur ihm eigen und einzigartig in der japanischen Kunst, haben eine etwas linkische Naivität, die stutzig macht; aber man gewöhnt sich schnell daran, und wenn man sich Mühe gibt, sich auf den Standpunkt japanischer Ästhetik zu stellen, gelangt man dazu, den unaussprechlichen Reiz und Geschmack in ihnen zu sehen, einen harmonisch fließenden Wohlklang von bestrickender Wirkung. Unter oft kindlichem Aeußern entdeckt man ein wunderbares Verständnis der Form, eine Sicherheit der Synthese, die kein anderer japanischer Künstler in demselben Grade besessen hat, und die für die Verwertung in der dekorativen Kunst außerordentlich



Abb. 15. Die ermordete Kasané erscheint ihrem Gatten. Aus dem zehnten Bande der Mangwa. (Zu Seite 66.)

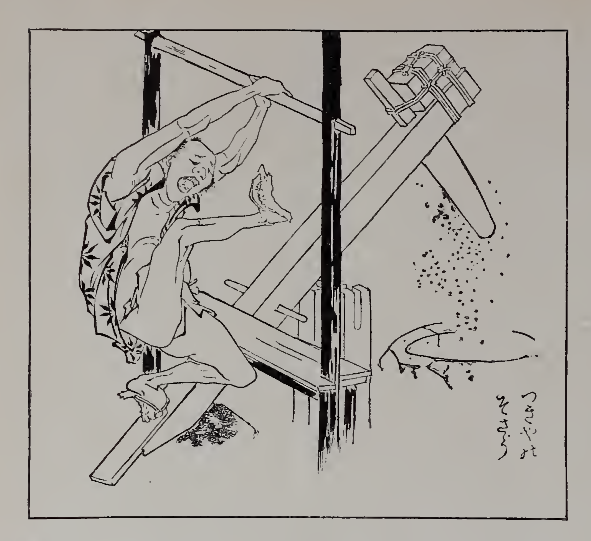


Abb. 16. Reisstampfer, der versehentlich den Zapfen des Hebels aus dem Lager gerissen hat.
Aus dem elften Bande der Mangwa. (Zu Seite 66.)

geeignet ist. Jene wogende Weichheit der Umrisse, die in seinen späteren Werken alle Ecken der Zeichnung abrundet, verführt bei näherer Betrachtung gerade durch ihre Seltsamkeit.

Korins origineller und starker Geist wirkte belebend und befruchtend auch auf das japanische Kunstgewerbe, wie denn in Ostasien nie unsere unheilvoll strenge Scheidung zwischen hoher und angewandter Kunst bestanden hat. Korin selbst war ein Lackmaler von exquisitem Geschmack und phänomenalem Können. Seine Vorlagen sind noch heute das Reizvollste, was für diesen Kunstzweig geschaffen wurde. Der Bruder Korins, Kenzan, übertrug den neuen, einer freieren Naturauffassung huldigenden Stil mit nicht minder feinem Empfinden für aparte dekorative Wirkungen auf den Dekor keramischer Arbeiten, auf jene Steingutgefäße der schöngeistigen japanischen Teetrinker, die von den ersten Orientexporteuren wegen ihres unscheinbaren Äußern übersehen wurden, heute aber in unseren Kunstgewerbe-Museen einen Ehrenplatz neben den modernen Töpfereien eines Delaherche, Carriès, Dalpayrat und Lesbros einnehmen, denen sie Vorbilder waren.





Abb. 17. Wirbelwind.
Aus dem zwölften Bande der Mangwa. (Zu Seite 67.)



Überfahrt. (Betrachtet am Fluß Tamagawa in der Provinz Musashi.) Aus den 36 Ansichten des Fuji.

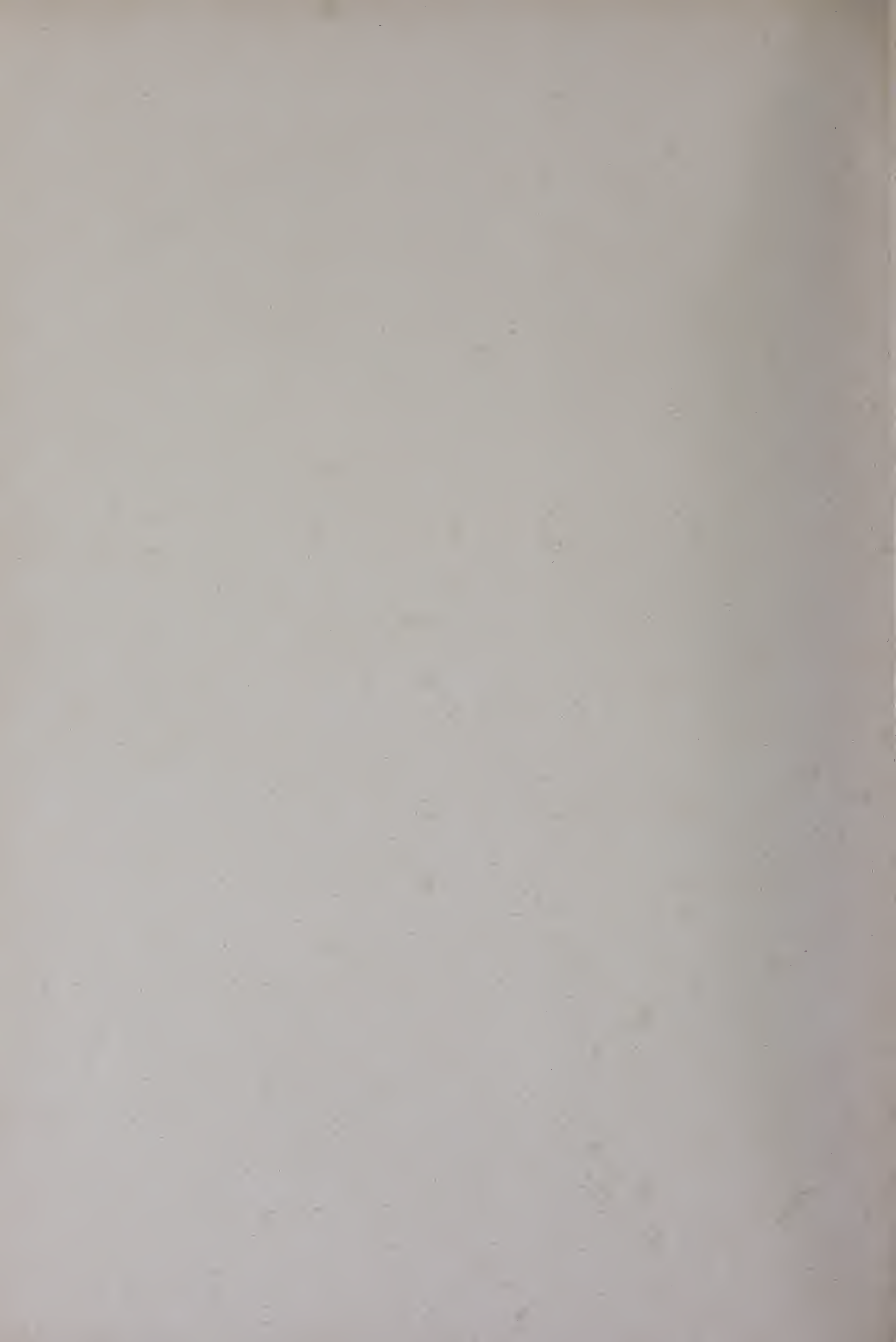




Abb. 18. Reisstampfer, der den Hebel durch Wasserdruck in Betrieb setzt.
Aus dem zwölften Bande der Mangwa. (Zu Seite 66 u. 67.)

Das Aufblühen der Korin-Schule, die in ihren kunstgewerblichen Entwürfen Subtilität und Kraft des Pinsels mit echt japanischem Stilgefühl vereinte, ist nur ein schwaches Echo jener großen kunstgewerblichen Bewegung, die im achtzehnten Jahrhundert die zersplitterten Kräfte Japans unter der Führung der ukioyé-riu zu dem künftigen künstlerischen Triumphzuge durch Ostasien, Europa und Amerika sammelte. Die ukioyé-riu, d. h. volkstümliche oder Kunsthandwerkerschule, war die letzte gewaltige Manifestation des japanischen Kunstgeistes; mit ihr erlischt langsam die Ehrfurcht vor der Tradition, zerfällt der morsche Bau der akademischen Disziplin in Trümmer. Ihr Ahn ist Matahei, ihr tiefstes Gestirn Hokusai.

Matahei, aus der Tosa-Schule kommend, war der erste Maler, der sich mit Energie und Erfolg des niederen Volkslebens bemächtigte, eines Gebietes, das bis zum siebzehnten Jahrhundert brach gelegen hatte, da die adligen Familien entstammenden Akademiker nur ihre eigene Sphäre malerisch interpretierten und ihre Werke für sie bestimmten. Hatten vordem chinesische Heilige und Legenden, buddhistische Götterbildnisse oder national-japanisches Heldentum — personifiziert in dem adligen Krieger, dem Samurai — das figürliche Darstellungsgebiet beherrscht, so traten jetzt Schauspieler, Gaukler, Tänzerinnen und allerlei Gewerbetreibende in den Mittelpunkt der bildlichen Handlung. Wieviel neue Kombinationen eröffneten sich dem Maler durch diese Bereicherung des Stoffgebietes! Mataheis bürgerliche Kunst wandte sich an das ganze Volk. Sein Beifall heftete sich an die Fahnen der ukioyé-riu und machte sie stark, während sich die in geheiligten Stil-Traditionen erzogene Aristokratie den plebejischen Neuerern hochmütig verschloß.

Mit Hishikawa Moronobu, einem Zeichner für Stoffmuster und Stickereien, der von Kyoto aus die Frauenmode diktierte, beginnt recht eigentlich der Siegeslauf der neuen Schule. Sie schuf sich ein neues Ausdrucksmittel, den Farbenholzschnitt, den sie zu einer solchen Vollendung führte, daß ein ganzes Jahrhundert lang die stärksten malerischen Talente ihren Dienst der neuen Technik widmeten, der sie erst nach dem Verlust einer etwa erlangten Popularität entsagten, um sich dem Malen der bisher beliebten Hängebilder (Kakemonos) oder Rollbilder (Makimonos) zuzuwenden.

Moronobu fand bei seinem Auftreten das japanische Buch und den Holzschnitt, als schmückendes Element, bereits vor. Das erste illustrierte Buch der Japaner, die Schrift und Bild in eine Holzplatte schneiden und von ihr drucken, erschien 1610. Es ist Moronobus Verdienst, die bis dahin ziemlich nachlässig behandelte Drucktechnik durch eine Anzahl gelungener Versuche zu höheren Aufgaben geführt und den Holzplattendruck zu einem gefährlichen Rivalen der Malerei erhoben zu haben. Von seinem Fleiße und seiner hübschen Erzählerkunst geben uns Bücher und zahlreiche Einzelblätter Kunde.



Abb. 19. Die Honoratioren des Dorfes.
Aus dem fünfzehnten Bande der Mangwa. (Zu Seite 67.)

Mit männlich derben Strichen setzt er seine Gestalten hin, deren groß gemusterte Gewänder sich eng an die fest umrissenen Glieder legen. Ein feines Gefühl für die Verteilung der Figuren, der schwarzen Massen in dem perspektivlosen Raume erhebt diese Blätter zu beträchtlicher dekorativer Wirkung; vielleicht erscheint dem kritischen Betrachter der Frauentypus etwas leer und eintönig, die Haltung bei aller Lebhaftigkeit von zu schwerer Eleganz.

Wie Moronobu, so kolorierten auch seine Nachfolger Okumura Masanobu und Sukenobu ihre Einzelblätter mit der Hand, gewöhnlich durch ein dunkles Rot, das etwas nachlässig aufgetragen wird. Masanobus und Sukenobus Frauen (das achtzehnte Jahrhundert der japanischen Kunst ist wie das französische achtzehnte ein Psalm auf die Schönheit der Frau) sind gelöster in Haltung und Gebärde, stärker individualisiert und natürlicher in ihrer Gegenüberstellung. Besonders Sukenobus süße Frauen mit den wunderbar weichen, geschwungenen Umrissen und der anmutigen Melancholie des Ausdrucks schmeicheln sich dem Gedächtnis ein. Man fühlt den zarten Bau ihrer Formen durch die blumen- und vogelbestickten Gewänder hindurch.

Im Jahre 1743 wurde der Buntdruck mit zwei Platten, rosa und grün, erfunden, dem Ende der fünfziger Jahre eine dritte Platte, gelb oder blau, hinzugefügt wurde. Anfang der sechziger Jahre kommt endlich Suzuki Harunobu, eine der



Abb. 20. Mandarin-Enten. Aus dem Shashin Gwafu. (Zu Seite 68 u. 69.)



Abb. 21. Iris. Aus dem Santai Gwafu. (Zu Seite 69.)

sympathischsten Erscheinungen der japanischen Kunst, hinter das Geheimnis des Druckes mit unbeschränkter Plattenzahl. Eine ungeheure Regsamkeit entfaltet sich nun in den Maler-Ateliers. Im Verlaufe weniger Jahre ist Harunobus Erfindung von der gesamten ukioyé-riu derart ausgebeutet und vervollkommnet, daß es unmöglich scheint, der fieberhaften Produktion der kommenden Generationen mit ruhigem Atem zu folgen.

Wie sonderbar berührt uns die Verdammung der Kano- und Tosa-Akademiker angesichts des Werkes von Harunobu und seiner Nachfolger! Diese ukioyé-riu, die in dem üblen Ruf stand, Dinge des gemeinen Lebens niedrig und seelenlos darzustellen, ist für den vom japanischen Kunstbonzentum unberührten Abendländer ein Katechismus raffiniertester Ästhetik.

Harunobu malte Liebespaare, junge Mädchen, tanzend, schreibend, sich kämmend, Blumen aufzierend, von jenen hübschen Lackkästen umgeben, die die allzuleeren Flächen des Zimmergrundes diskret beleben und den Raum vertiefen. Oder er zeigt die Frau auf der Promenade, die Treppe herabschreitend, wie sie im Gärtchen herumgeht und auf einer Bank ausruht, wenn draußen Frühling ist. Die im Gelenk gebogene Linke ist zum Halse heraufgenommen in unnachahmlicher Eleganz, von der anderen Hand, die auf der Bank liegt, ist der zweite und fünfte Finger abgespreizt, damit die Pose ja nichts an Grazie einbüße. Das Gesicht mit den schmalen Augen, der langen Nase, dem winzigen Mund erhält durch das kunstvolle Haargebäude eine seltsame Breite; der Kopf erscheint fast zu schwer für den überschlanken Hals, die kindliche Zartheit der Glieder, an denen die Gelenke durch ihre unnatürliche Feinheit auffallen. Mit ganz groben Zeichenfehlern (bei einem so sublimen Künstler weiß man nie, ob sie nicht beabsichtigt sind) versöhnt die ätherische Leichtigkeit, mit der die Japanerinnen Harunobus einherschreiten, versöhnt die von keinem Ostasiaten erreichte Reinheit des Umrisses, die Keuschheit der Empfindung, die diesen bis zum Äußersten vereinfachten Kompositionen wie ein milder Blumenduft entströmt. Und wie fein ist die Farbenskala gewählt! Harunobus Farben sind undurchsichtig, zuweilen in großen Flächen

unnuanciert aufgetragen, aber sie sind von einer Leuchtkraft und Reinheit, sie sind unter sich mit so erlesenem Geschmack abgestimmt, so brillant zusammengesehen, daß man von all dem Farbenprunk der späteren Zeit immer wieder zu dieser intimen, lieblichen, durch und durch aristokratischen Kunst zurückkehrt.

Was unterscheidet die ukioyé-riu, wie sie Harunobu und seine Zeitgenossen repräsentieren, in ihrer Natur- und Kunstauffassung von den Anschauungen der Kano- und Tosa-Schulen? Zunächst der national-japanische Zug, der durch alle Schöpfungen der ukioyé-riu wie eine erfrischende Brise hindurchgeht, die Emanzipierung von chinesischen Vorbildern. Es war die Zeit, da sich Japan wieder auf sich besann, auf seine nationalen Eigentümlichkeiten, die das Leben des einzelnen bestimmten und förmlich danach schrieen, im Bilde festgehalten zu werden. Das Studium der Natur wird mit





Abb. 22. Wahnsinnige, von der Straßenjugend verfolgt. Aus Hokusai Gwafu.
(Zu Seite 70.)

größerem Eifer betrieben denn je zuvor, und die neu gestärkten Augen, die vordem durch die Brille des chinesischen Konventionalismus zu sehen gewohnt waren, schienen jetzt erst des interessantesten Objekts gewahr zu werden, das die Natur dem Künstler darbietet: des Menschen. Des Menschen mit seinem immensen Reichtum an Bewegungsmotiven, wie sie der Beruf oder eine Hantierung erzeugt. Er, der Mensch, besser noch: das Bewegungsmotiv tritt jetzt in den Vordergrund der Handlung, nimmt den größten Teil des Bildes ein, während ein paar knappe Striche das Milieu charakterisieren. Und das Milieu ist dem figürlichen Umriß angepaßt, ist auf das Bewegungsmotiv hin komponiert. Die lineare Melodie, die im Vordergrunde voll und kräftig angeschlagen wird, klingt im Lineament der Nebenflächen rhythmisch aus. Zum ersten Male tritt also die Einzelfigur, gleichgültig, ob sie historische Bedeutung hat oder nicht, in das Bild, schreitend, sitzend, gestikulierend und redend: der Typus Mensch, verkündete damit die ukioyé-riu den Japanern, verdient als solcher in seinen motorischen Äußerungen fixiert zu werden. Das war eine Tat in einem Lande, wo

nur historischen oder mythologischen Persönlichkeiten das Recht der Einzeldarstellung zugebilligt wurde.

Und dennoch. Die konventionelle chinesische Vorstellungswelt hatte sich zu fest im Auge des Japaners verankert, als daß er sich mit einem Schnitte von den Fesseln der Überlieferung hätte befreien können. Trotz täglichem Umgang mit der Natur übernahm er stilisierte Formen von durchaus konventionellem Gepräge in seine der Realität sich nähernde Darstellung: statt einer Andeutung atmosphärischer Lufterscheinungen gibt er die chinesischen Kulissenwolken mit den verletzend groben Umrissen; er stückelt aus kleinlich und schematisch gezeichnetem Laub- und Strauchwerk, aus Bergen und Felsen, denen man das Auswendiggelernte sofort ansieht, jene heute noch auf japanischen Handschuhkästen beliebte Landschaft zusammen, die mit den Gesetzen der Perspektive, mit der Lehre von den Wirkungen des Lichts, kurzum mit der Realität in mehr als einem Widerspruch steht.



Abb. 23. Der Glücksgott Hotei mit einem Karako spielend.
Aus Hokusai Gwakio.
Sammlung Oeder, Düsseldorf. (Zu Seite 71.)

Wie die Kano- und die Tosa-Schule, so schuf sich auch die ukioyé-riu einen „Stil". Und dieser Stil wurde der sublimste, raffinierteste der japanischen Kunst, da in sein Bereich auch der Mensch einbezogen wurde. Die ukioyé-riu gab wohl die Einzelgestalt, aber sie stilisierte sie, indem sie den fixierten Moment der Bewegung durch den Schwung der Linie steigerte und alles Unwesentliche wegließ. Der Linienrhythmik zuliebe verschob sie die natürlichen Proportionen des menschlichen Körpers. Es gibt Blätter von Harunobu, die allem anatomischen Wissen ins Gesicht schlagen; Seidlitz bildet in seiner Geschichte des japanischen Farbenholzschnittes eines in Hochformat ab, dessen Figuren mit Gliedmaßen ausgerüstet sind, wie man sie nur einer kindlichen Phantasie zuschreiben möchte.



Abb. 24. Der Glücksgott Fukurokugu bei sinnigem Zeitvertreib.
Aus Hokusai Gwakio.
Sammlung Oeder, Düsseldorf. (Zu Seite 71.)

So sehr diese zeichnerischen Verstöße dem Auge wehe





Abb. 25. Stehaufmännchen! Aus Hokusai Gwakio.
Sammlung Oeder, Düsseldorf. (Zu Seite 71.)

tun, es wird versöhnt durch die ganz meisterliche Art, wie die Fläche gefüllt ist, durch die weise Subordination aller Linien unter die klare dekorative Gesamtwirkung.

Denn der Mensch war auch dem ukioyé-Maler nur ein dekoratives Element. Und wie es ihm nur auf den Typus ankam, so legte er sich bald einen Leitfaden typischer Bewegungsmotive an, die Schulgut wurden. Es spricht durchaus für die Bodenständigkeit der ukioyé-riu, daß auch sie wie alle andern japanischen Malerschulen sich einen Schönheitskanon schuf und die künstlerische Individualität ihm untergeordnet wurde.

So wird der Neuling Hunderte von Farbendruckblättern in die Hand nehmen können, ohne einer Persönlichkeitsdifferenz gewahr zu werden. Und doch ist sie vorhanden. Nach Farbengebung, Linienführung und Flächenfüllung lassen sich bestimmte Künstler-Individualitäten herausschälen. Gewisse Frauentypen kehren regelmäßig wieder. Und mit der Vervollkommnung der Technik wird auch die Gliederung der Komposition übersichtlicher und reicher.

Harunobu hatte in seinen Farbenholzschnitten mit der Anwendung einer spezifisch-japanischen Erfindung, der sog. Blinddruckpressung, überraschend dekorative Wirkungen erzielt. Es waren dies farblose Holzplatten, in deren vertieft geschnittene Stellen das weiße, stark angefeuchtete Papier erhaben eingepreßt wurde. Mit diesen Blinddruckpressungen weiß Harunobu nicht nur sehr dezente Gewandmuster anzubringen, er bedient sich ihrer auch zur Andeutung der Perspektive, wie er beispielsweise Schneehaufen durch derartige Pressungen konturiert; wodurch der landschaftliche Hintergrund eine gewisse



Abb. 26. Der widerspenstige Tai. Aus Hokusai Gwakio.
Sammlung Oeder, Düsseldorf. (Zu Seite 71.)

Tiefe erhält. Sein Schüler Koriusai beutet diese Erfindung aufs raffinierteste aus, sowohl für Gewandmusterungen als für seine berühmten Tierdarstellungen, auf denen er Gefieder oder Felle unnachahmlich lebensvoll und weich durch Blindpressungen abtönt. Mit unerhörter Verve wirft Koriusai seine glänzend kolorierten Tierszenen hin: etwa den fabelhaften Vogel Hoo über Wolken schwebend, einen Adler, der einen Fasan in den Krallen hält, oder kämpfende Hähne mit wütend gespreizten Federn, von denen der Körper des einen bis auf den roten Kamm mit dem Schnabel völlig in weiß ausgespart und durch Blinddruck gezeichnet ist — ein wahres Feuerwerk üppiger Farbengarben, und doch von einer dekorativen Geschlossenheit, wie sie in der späteren japanischen Kunst nicht oft mehr erreicht wurde.

Koriusais Frauentypus ähnelt dem seines Meisters, doch sind seine Gestalten stämmiger proportioniert und kräftiger im Umriß. Er stellt sie gern in einen besonders anziehenden Rahmen, in den des hohen und schmalen Pfostenbildes; einen Rahmen, der



Abb. 27. Kinderszene.
(Die Zehen der Knaben rechts und links sind durch nachträgliche Korrektur entstellt.)
Aus Hokusai Gwakio.
Sammlung Oeder, Düsseldorf. (Zu Seite 71.)

unwillkürlich dazu verleitet, die Gestalten und die ganze Komposition in die Länge zu ziehen. Mit der immer mehr zu etwas Typischem erstarrenden Haltung, dem runden Rücken, dem leicht zur Brust oder über die Schultern geneigten Kopf mit dem schweren Haargebäude, den grazilen Fingern treten die lilienschlanken Japanerinnen Koriusais mit der anmutig verschlossenen Gebärde in prunkvollen Gewändern vor uns hin, ein schönes Wogen feierlicher Linien, durch kräftige Farbenspiele gesteigert, aber seelenlos, von keinem Affekt bewegt.

Während Koriusai schwere, besonders braunrote Töne bevorzugte, die er gern mit reichlichem Schwarz zusammenbrachte, weist die Palette des um 1770 blühenden Shunsho mehr helle und duftige Farben auf. Shunsho war der populärste Theatermaler seiner Zeit. Porträts bedeutender Schauspieler, die von den ersten Farbendruckmeistern koloriert zu werden pflegten (der aristokratische Harunobu hatte als einziger auf diese wohlfeile Popularität verzichtet), fanden bei den Japanern, die von sieben Uhr morgens bis zehn Uhr abends im Theater sitzen und dort auch ihre Mahlzeiten einnehmen, reißenden Absatz. Shunsho erhebt diese Vorwürfe zu seiner Spezialität und vervollkommnet sie. Seine sichere und ungemein schwungvolle Zeichnung, die in

der Betonung malerischen Faltenwurfes exzelliert, sein blühendes Kolorit erklärt die Anziehungskraft, die er auf die jungen Maler Japans ausübt. Zu seinen schönsten Blättern gehören seine Darstellungen von Schauspielern in Frauenrollen, die er in bewegter Pose, mit reichbestickten und prachtvoll fallenden Gewändern angetan, vor einem kulissenartigen Grunde agieren läßt.

Shunshos Domäne wird von zahlreichen Schülern übernommen. Nicht von allen im Sinne des Meisters. Sein gehalteneres Pathos machte z. B. bei Shunko einer grotesken Wildheit Platz; der mäßige Affekt verzerrt sich zur Grimasse. Die Komposition, die geschlossen war, wird im Lineament zerrissen durch die übertrieben lebhafte Sprache der Glieder. Erst in Sharaku (1790) ersteht der Theaterkunst wieder ein Meister allerersten Ranges. Sein Können ist erstaunlich. Sharaku ist der erste Japaner, der den Kopf scharf individualisiert, ohne im mindesten von den dekorativen Tendenzen des Ostasiaten etwas aufzugeben. Man weiß nicht, was man an seinen Schauspielerbüsten (auch Doppelbildnisse hat er gemalt) mehr bewundern soll: die Knappheit und Kraft der Synthese, die Klarheit des zeichnerischen Details, die Vornehmheit des undurchsichtigen, mit raffiniertestem Geschmack abgewogenen Kolorits, oder den überlegenen Witz, mit dem der Künstler sich über die geschminkten Bühnenhelden, ihr suffisantes Lippenspiel, den polierten Schädel und ihre auswendig gelernte Mimik belustigt. Kein Wunder, daß Sharaku, dem man respektlosen Realismus vorwarf, seine Tätigkeit bald einstellen mußte.



Abb. 28. Angler. Aus Hokusai Gwashiki. Königl. Völkerkunde-Museum, Berlin. (Zu Seite 72.)

Abseits von dieser Gruppe der Theaterkünstler ringen inzwischen die eigentlichen Meister des Farbenholzschnittes während des achten und neunten Jahrzehnts in heiß umstrittenem Wettkampf um den höchsten Kranz. Kiyonagas energische Künstlernatur setzt sich zuerst durch und zwingt Anfang der achtziger Jahre alle aufstrebenden Talente unter seinen Einfluß. Dem kleinen, immer noch arg verzeichneten Frauenkörper Shunshos setzt er sein gesund proportioniertes Weib entgegen, ein Weib mit rundlichen Formen, mit natürlichem Halsansatz, mit festem Fleisch; ein Weib, das sich auf normalen Beinen mit schönem Anstand fortbewegt, das sich zwanglos hält, das die etwas gesuchte Grazie der Primitiven vermeidet. Der Aufbau der Szene wird lose, die Menschen stehen freier und leichter im Raum und zugleich fester auf dem Boden. Statt des figürlichen Neben-




Abb. 29. Windiger Tag. Aus Hokusai Gwashiki.
Königl. Völkerkunde-Museum, Berlin. (Zu Seite 72.)

einanders der früheren Farbendruckmeister gibt Kiyonaga eine wirkliche Füllung des Raumes; man sieht, daß er sich die Figuren durch Luftschichten getrennt denkt. Während man ehedem entweder den Hintergrund als einen neutralen Ton anlegte oder nur mit wenigen Linien die Andeutung einer Wandflucht oder eines Gerätes gab, zeichnet Kiyonaga das ganze Interieur. Er ist der erste, der sich der Landschaft mit wachsendem perspektivischem Verständnis annimmt und sie realistisch genauer durchbildet.

Hatte Kiyonaga schon jeden Ausdruck eines Affekts in der lässig bewegten Haltung seiner Frauengestalten zurückgedrängt, so erstarrt das Antlitz der schönen Japanerinnen Yeishis zur kalten Maske. Die Herkunft aus der aristokratischen Kano-Schule konnte Yeishi nie ganz verleugnen, mochte er auch, den Grundsätzen der ukioyé-riu huldigend, Szenen aus dem Leben der unteren Volksschichten häufig genug zu seinem Thema wählen. Unter seinen Händen wird die zierliche Japanerin zu einer „grande dame" in des Wortes zwiefacher Bedeutung. Von stolzem Wuchs, jede Bewegung königlich abgemessen, beschäftigt auch sie sich wie die Frauen Harunobus mit Aufzierarbeiten, mit Schreiben, mit ihrer Coiffure. Aber alle diese Hantierungen dienen nur als Folie, um das vornehme Fassen der Hände, die adlige Haltung überzeugender zur Geltung zu bringen. Yeishis Frauentypus bezeichnet das Schönheitsideal dieser Periode äußerster Lebensverfeinerung: er ist zugleich die Inkarnation des ostasiatischen Schicklichkeitsbegriffes, nach dem jede Äußerung einer Gemütsaffektion verboten ist. Der japanische Edelmann unterdrückt die Aufwallungen seines Temperaments; selbst bei dem Tode eines Blutsverwandten verlangt der Sittenkodex von ihm ein gehaltenes Benehmen. „Er zeigt kein Zeichen von Freude oder Zorn, war eine gebräuchliche Phrase, um einen großen Charakter zu schildern." (Bushido, Die Seele Japans.)

Fein und duftig wie die Zeichnung ist auch die Farbengebung Yeishis. Alle starken und glühenden Töne dämpft er, bis sie ganz milde, fast milchig schimmern. Mit dem lichtgelben Hintergrunde ergeben seine sanften und hellen Farben wundervolle, kühle Harmonien.

Utamaro, Yeishis kongenialer Zeitgenosse, pflückte die letzten überreifen Früchte von dem wurzelmorschen Baume jahrhundertalter Kunsttradition. Ebenfalls aus der Kano-Schule hervorgegangen, schloß er sich wie Yeishi zuerst dem Kiyonaga an. In den ersten neunziger Jahren entwickelte er seinen Stil. Es ist der Stil der Überkultur, eines sinnlichen Raffinements, das alle koloristischen Wirkungsmöglichkeiten zu erschöpfen sucht und endlich, der lärmenden Buntheit überdrüssig, in den sublimen Stimmungen vielfach gebrochener Mitteltöne den überreizten Augen einen letzten delikaten Genuß bereitet. Utamaro wohnte gegenüber dem großen Tor des Yoshiwara-Viertels, das den Courtisanen der Hauptstadt zugewiesen war, und er wohnte lange Jahre dort, magnetisch angezogen von dem Leben des pittoresken Stadtteils, dessen Schönheiten er genoß und die er in Büchern und Einzelblättern verherrlichte, bis sein Körper versagte und ein zeitiger Tod ihm den Pinsel aus der feinnervigen Hand riß.




Abb. 30. Knechte auf Lasttieren, den Fluß überschreitend. Aus Hokusai Gwashiki. Königl. Völkerkunde-Museum, Berlin. (Zu Seite 73.)

Die japanische Courtisane, wie auch das Leben in dem Freudenviertel Yedos duldet keinen Vergleich mit gleichzeitigen oder modernen europäischen Verhältnissen. Allenfalls läßt sie sich zu Renaissance-Frauen oder den schöngeistigen Hetären Griechenlands in Parallele stellen. Ihre Erziehung wurde nach vornehmen Regeln geleitet, sie lernte tanzen, schreiben, die Shamisen schlagen, malen und dichten. Ihr Gebärden- und Gestenspiel hatte sich in gemessenen Grenzen zu halten, jede heftig ausladende Bewegung war verpönt. Um dem Ideal feiner Sitte möglichst nahe zu kommen, kopierten die Courtisanen die Frauen des zehnten Jahrhunderts, der Blütezeit Japans. Sie flickten in ihre Sprache Wendungen aus den klassischen Romanen der Murasaki no Shikibu und der Sei Shonagon ein, jener schon erwähnten Dichterinnen, die ihre reichen und tiefen Lebens- und Liebeserfahrungen in wundervoll stilisierten Sentenzen aufbewahrt haben.

So war die Courtisane ein wunderliches Gemisch von der der Japanerin eigenen natürlichen Anmut und kunstvoller Grazie im Gebaren, Schreiten und Sprechen. So

taucht sie auf den Farbendrucken Utamaros vor uns auf, lieblich und keusch in jeder Linie und gerade darum doppelt bezaubernd. Trüge sie nicht die reichgestickte Schleife ihres Gürtels vorn, man könnte sie nicht von einer vornehmen Japanerin unterscheiden. Sie hat auch den Typus der Aristokratin: die schlanke Gestalt, das längliche Gesicht, die zur Nase schiefgestellten Augen mit den hohen Brauen, den schmalen, unnatürlich langen Nasenrücken und den winzigen Mund.

Seidlitz gab Utamaro nicht mit Unrecht die Bezeichnung „Dekadent". Eine problematische Natur war dieser Sproß tausendjähriger Kultur unzweifelhaft, ein Nervenmensch mit krankhaft gesteigerter Genußsucht, heftigen Aufwallungen des Gehirns preisgegeben und unablässig auf der Suche nach neuen Sensationen. Die Frauen Kiyonagas, die er zuerst kopiert hatte, wurden bald für ihn stumm und zu körperlich. Wie sollte er die feinen Bilder seiner morbiden Phantasie in Linie und Farbe um-





Abb. 31. Blinde durch eine seichte Stelle des Flusses watend. Aus Hokusai Gwashiki. Königl. Völkerkunde-Museum, Berlin. (Zu Seite 73.)

setzen, ohne daß er gegen die konventionelle Formenwelt, die er als ehemaliger Zögling der Kano-Schule nicht anzutasten wagte, verstieß?

Gepeinigt von widerspruchsvollen Empfindungen behalf er sich mit Surrogaten. Er zog seine Gestalten in die Länge, bis sie zwölf Kopflängen hatten, gab ihnen ein Antlitz, das dreimal so hoch wie breit und an indifferentem Ausdruck nicht mehr zu überbieten war. Alles Irdische und Gemeine war von diesen ätherischen Priesterinnen der Aphrodite gewichen, die überfeinerten Sinne des Japaners feierten in ihnen einen letzten, höchsten Triumph.

Doch blieb das Leben der Courtisanen, denen er nach Shunshos Beispiel eines seiner schönsten Farbendruckalbums gewidmet hatte, nicht Utamaros einziges Stoffgebiet. Der Favorit der Yoshiwara-Damen war zugleich der liebenswürdigste und treuherzigste Schilderer der Mütterlichkeit. Es gibt einzig schöne Blätter von ihm, wo die Mutter ihren rundlichen Bambino in der Luft schaukelt, wo sich beide in einem Wasserbehälter spiegeln oder die Mutter das Kleine stillt, eine Variante, aus der er alles herausholt,




Abb. 32. Pflaumenblütenschau. Aus Hokusai Gwashiki.
Königl. Völkerkunde=Museum, Berlin. (Zu Seite 73.)

was sie an charakteristischem Inhalt einem feinbeobachtenden Malerauge offenbart. Es wird manchen mit diesem der Sinnenlust ergebenen Künstler versöhnen, daß er nicht müde wird, diese letzte Szene in mannigfachen Umschreibungen zu wiederholen, wie auf einem sehr berühmten Blatte „Kintoki an der Mutterbrust", wo die braune Haut des Jung=Siegfrieds der japanischen Sage ihm gleichzeitig eine kräftige Kontrast=wirkung zu dem hellen Fleisch der Nährerin sichert. Dies Blatt ist bemerkenswert auch durch die subtile Zeichnung des Haupthaares, dessen seidenweichen Schimmer er in der feinsten Strähne erstaunlich wahr zu charakterisieren weiß.

Utamaro kennt alle kleinen Geheimnisse zeichnerischer Delikatesse und dekorativer Steigerung. Wie er das lose fallende Frauenhaar vom tiefsten Schwarz zu ver=blassendem Grau sehr geschickt als Tonwert ausnützt, so weiß er auch durch Schleier oder Netze, die in vielen seiner Kompositionen eine wichtige Rolle spielen, einen dämmerigen Hauch über die Szene zu breiten oder der Inkarnation eine größere Weichheit und Realität zu geben. Überhaupt hat kein Maler vor ihm ein so feines Verständnis für Valeurs gehabt. Er ist durch alle möglichen koloristischen Stimmungen hindurchgegangen. Seinen unmittelbaren Vorläufern folgend, verband er helle blühende Töne mit reichlichem Schwarz zu einer kräftigen Mischung. Ein prachtvolles Blau, auch in großen Flächen aufgetragen, fällt als eine bisher von den Holzschnittmeistern äußerst selten verwertete Farbe sofort auf. Doch nur zu bald verschwinden die un=gemischten Töne von der Palette. Das Blau wird gebrochen, zuweilen mehrere Male auf einer Fläche (etwa auf einem Gewande), bis es sich völlig verflüchtigt oder in eine ganz neue Farbe übergeht. Utamaro wird nicht müde, die Töne zu verfeinern, zu neutralisieren, bis sich die Definition seines verwaschenen Kolorits überhaupt nicht mehr finden läßt. Mit mehreren Grün, Braun, Violett und einem weichen Grau füllt er jetzt seine Flächen aus und hält sie mittels sparsamer Flecken Schwarz zusammen. Er lockert die Fläche durch kleine weiße Dominomuster, Punkte oder Sterne oder durch enge Streifen auf den Gewändern auf und zwingt, indem er die Farben untereinander

in Beziehung bringt, alles schließlich unter einen Gesamtton. Es gibt Farbenholzschnitte von Utamaro, die kaum noch farbig zu nennen sind; große, mit wenigen schlagenden Strichen hingesetzte Frauenköpfe, deren Hautfarbe durch einen delikaten verblasenen Ton oder den Mika-(Perlmutterstaub-)Grund angegeben, auf den tiefen braunen Grund abgestimmt ist. Diese koloristische Vereinfachung, das differenzierte Produkt einer abnorm gesteigerten Farbenempfindlichkeit, sprach nur zu einer ähnlich reagierenden Netzhaut. Das Volk, so fein es sehen gelernt haben mochte, kann in seiner Gesamtheit zu dieser hypernervösen Kunst kein Verhältnis gehabt haben.

Man würde Utamaro unrecht tun, wollte man das mannigfache Werk dieses Mannes nur unter dem Gesichtswinkel eines raffinierten Ästhetentums betrachten. Denn es gibt Sachen von ihm, wie das Insektenbuch, das Muschelbuch, das Buch der hundert Schreier (Vögel), minutiös ausgeführte Blätter, die von einem unverhüllten Naturalismus sind, von einer Schärfe der Naturbeobachtung, daß man sie zuerst mit einiger Verlegenheit in das Oeuvre Utamaros einordnet. So groß der Widerspruch zwischen diesen Darstellungen naturhistorischen Inhalts und dem zeitweilig stark manierierten Stil seiner Figurenbilder zu sein scheint, um so schneller löst er sich bei einer aufmerksamen Vergleichung. Hier wie dort die feinsinnige Einordnung der einzelnen Motive in die Fläche, dasselbe hochentwickelte Gefühl für Rhythmik, das harte Überschneidungen instinktiv umgeht und zusammengehörige Linienkomplexe fast ornamental ausgestaltet. Zuweilen ist eine Frucht, ist ein Blatt farbig abschattiert; folgt man jedoch mit dem Auge der Schattenfläche, so wird einem sofort klar, daß ihren Kontur nicht die Realität, sondern rein dekorative und stilistische Gesichtspunkte bestimmt haben. Einzig von dem benachbarten Linienkomplex hängt es ab, wie die Schattenlinie verläuft, ob ein Schatten überhaupt angelegt wird. Das Resultat dieses feinen dekorativen Kalküls ist eine Übersichtlichkeit, bei aller Sauberkeit des Details eine Großzügigkeit der Zeichnung, wie sie nur von einem Künstler, in dem Stilgefühl und Wirklichkeitssinn eine glückliche Verschmelzung gefunden haben, erreicht wird.

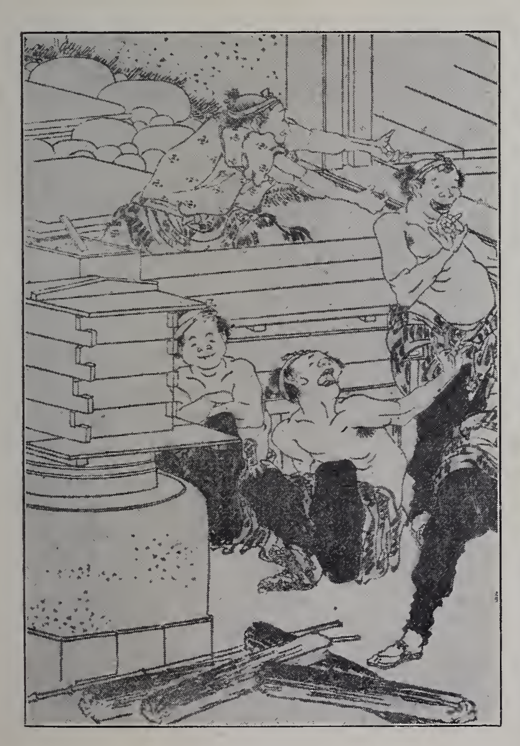




Abb. 33. Bereitung des Reiskuchens (Mochi) zum Neujahrsfeste. Aus Hokusai Gwashiki. Königl. Völkerkunde-Museum, Berlin. (Zu Seite 73.)

Utamaros Pflanzen- und Tierbücher waren nicht die einzigen Symptome eines den Fesseln des Konventionalismus entwachsenden Naturgefühls. Seit der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts hatte die neue Shijo-Malerschule, von Okio begründet und von Sosen zu klangvollem Ruf geführt, eine freiere Kunstauffassung angebahnt. Rückkehr zur Natur war ihre Parole gewesen, und sowohl Okio wie Sosen, der berühmte Affenmaler, hatten in glänzend gemachten Wirklichkeitsstudien den Akademikern vom Kano- und Tosa-Geschlecht den Fehdehandschuh hingeworfen. Aber wie die gleichzeitigen Meister der ukioyé-riu in ihren Holzschnitten trotz ursprünglich volkstümlicher und realistischer Tendenz alles Geschaute stilistisch umwerteten und schließlich zur Manieriertheit verfeinerten, so waren auch die Jünger der neuen, der Shijo-Schule, weit entfernt, in ihren Malereien auf absolute Naturwahrheit zu dringen. Auch sie vernachlässigten Perspektive und Helldunkel und setzten den „schönen Stil" als Kardinalforderung allen anderen voran. Ihre geschmackvollen Genrebildchen aus dem Tier- und Pflanzenleben geben Zeugnis von der liebevollen Versenkung in die Natur, insbesondere von einem fleißigen Detailstudium, dessen reiche Früchte sie uns unaufdringlich und doch äußerst reizvoll zu servieren wissen. Mit wenigen Strichen setzen sie etwa einen schneebedeckten Bambuszweig hin, auf dem sich Sperlinge schaukeln, einen intimen Naturausschnitt, in dem alles vibriert von Leben und Bewegung, und zugleich so dekorativ zugespitzt, daß man ihn ohne weiteres auf einen Fries, auf einen Plafond oder einen Wandschirm übertragen könnte. Welch einen prachtvollen Zusammenklang ergibt auch der graue Seidenfond des Kakemono und das tiefe Schwarz der japanischen Tusche! Sosen nutzt die gedämpfte Tonschönheit des japanischen Malgrundes, der mit seinem vaporosen Schimmer über den Mangel jeglicher Luftschicht in der japanischen Landschaft hinwegtäuscht, zumal in seinen Affenbildern, geschickt aus. Er bringt das in seiner Weichheit virtuos charakterisierte braune Fell der Tiere gern mit dunklen Kiefernadeln zusammen, die er mit verschiedenem Schwarz flott und doch sauber abtönt, und die, mit ihrem prickelnden, stachligen Umriß scharf und klar auf dem seidenen Grau des Hintergrundes stehend, die Suggestion des Momentanen, des Fiebrig-Bewegten noch erhöhen.



Abb. 34. Wäscherinnen. Aus Hokusai Gwashiki. Königl. Völkerkunde-Museum, Berlin.

Diese kecken Impressionen aus dem Tier- und Pflanzenleben, die Eleganz und Treffsicherheit mit un-

bedingter Zuverlässigkeit der Mache verbinden, erhebt die Shijo-Schule zu ihrer Spezialität. Je öfter sie ihre an sich brillant inszenierten Repertoirstückchen vorführt, desto mehr verliert freilich auch ihre Kunst die Originalität der Erfindung. Die Flottheit, so sonderbar es gerade für abendländische Ohren klingen mag, wurde etwas Handwerkliches. Indem der Shijo-Schüler immer wieder einen winzigen Ausschnitt aus dem Naturganzen heraustrennte, ihn zergliederte und dekorativ zustutzte, gelangte er nie dazu, eine Landschaft im Zusammenhang, als Einheit zu sehen.



Abb. 35. Junge vornehme Dame mit Diener.
Aus Hokusai Gwashiki. Königl. Völkerkunde-Museum, Berlin.
(Zu Seite 73.)

Sie war auch für die Meister der ukioyé-riu leer geblieben. Wohl hatte Utamaro den Hintergrund mit feinem räumlichen Sinn weiter ausgebaut. Ja, er hatte, zumal in großen Triptychen, ganze Ernteszenen und Veduten mit Gehöften, Brücken, Schiffen und Hügelketten am Horizont gebracht, aber er hatte in der umgebenden Natur nur eine hübsche Folie für seine Menschen gesehen, von der sie sich in übernatürlicher Größe, der Wichtigkeit ihrer Rolle entsprechend, abhoben. Die Landschaft Utamaros blieb seelenlos, eine rein dekorative Staffage, die der Künstler eigenwillig veränderte und entstellte, damit die ausdrucksvolle Architektur des schönen figürlichen Liniengebäudes zu um so imponierender Wirkung käme.

* * *

Eine tiefe Bewegung ergreift den, der die Geschichte der japanischen Malerei bis hierhin verfolgt hat, die Geschichte eines alle Persönlichkeit in Fesseln schlagenden Stiles, wenn er an der Wende des achtzehnten Jahrhunderts zu dem Manne gelangt, der in unabläßiger Arbeit an den Sklavenketten tausendjährigen Konventionalismus feilte, bis sie zerbrachen und er frei dastand, frei und einsam, von Empfindungen überwältigt, wie sie ein Blinder fühlen mag, dem das Augenlicht geschenkt wird und der vor dem sonnigen Glanz und der bunten Pracht des Weltbildes Worte kindlichen Entzückens stammelt.

Hokusais Lebensweg ist weit wie der Horizont auf dem Meere. Er hatte in seiner Jugend den schönen Stil erlernt, hatte Theaterbilder gezeichnet und sich in hartem Existenzkampfe um die billigste Popularität bemüht. Mit wachsendem Können innerlich reifer und anspruchsvoller sich selbst gegenüber werdend, hatte er sich wie Yeishi und sein Altersgenosse Toyokuni von dem parfümierten Stil Utamaros be-

rauschen lassen und Jahre hindurch ein Janusgesicht zur Schau getragen. Zwischen echt Hokusaischen Volkstypen tauchen die morbiden Grazien des großen Frauenmalers auf, bleichsüchtige und müde Elfenkinder, die sich zu starkknochigen, grimassierenden Plebejern verirrt haben. Hokusai sah den harten Kontrast nicht; magnetisch angezogen folgte er Utamaros Bahnen und mischte dessen Atmosphäre mit der seinen.

In dem Fünfzigjährigen endlich, nachdem die Sonne Utamaros längst erloschen war und Hokusai alle Themata der ukioyé-riu erschöpft hatte, bricht das Persönlichkeitsgefühl, der mächtige Erkenntnisdrang unaufhaltsam hervor. Wie eine Binde fällt es ihm von den Augen. Er läuft durch die Straßen, durch die Arbeitsstätten der Handwerker, durch die Umgebung Yedos; sieht die Menschen, die Bäume und den Fluß mit seinem bewegten Leben: da war auch nichts, was ihm nicht von seinen Vorgängern gefälscht und schematisiert zu sein schien. Die Menschen, diese prachtvoll nackten Menschen Yedos, standen nicht gesetzt und geziert herum im Müßiggange und zeigten sich bei der Arbeit nicht in dekorativen Posen; sie bewegten den Körper in seinen Scharnieren, und Muskeln traten heraus aus gebräunter Haut. Der Fluß war kein blaues Brett, er verfärbte sich, er schäumte und schlug Wellen. Die Bäume hatten Leben, ein jeder eins für sich, und sie schienen zu träumen und zu rauschen, je nachdem der Wind seinen Atem anhielt oder ihre Kronen zerwühlte. Und die Landschaft war nicht da, daß der Mensch sich mit ihr gefällig den Rücken deckte. Nein, er litt unter dem Grimm der Naturelemente und bog seine Kniee im Schauer ihrer Schönheit und Größe.



Abb. 36. Yorimitsu, die Riesenspinne erwartend. Aus Hokusai Gwashiki. Königl. Völkerkunde-Museum, Berlin. (Zu Seite 74.)

Das alles sah Hokusai, und er beeilte sich, es niederzuschreiben. Es war fast zu viel, was auf ihn eindrang, und die Fülle der Gesichte ließ ihm keine Zeit, zu sieben. Er zeichnete vom Morgen bis zum Abend, von einem Schaffensfieber erfaßt, das in der Kunstgeschichte der ganzen Welt kein Analogon hat. In seinen Mangwa-Büchern, den ersten gesammelten Früchten jener Periode, ist kein leitendes Prinzip, sondern eine künstlerische Unordnung, wie in manchen Erstlingswerken begabter Dichter, die aus dem Schatz ihres Innern vor überquellender Empfindung ein allzureiches Füllhorn schöner Gaben über uns ausschütten.

Doch der Fünfziger wird besonnen und lernt die Feile anlegen. Von Jahr zu Jahr wird sein Strich sicherer und edler, seine Komposition bildmäßig geschlossener und,



Der chinesische Feldherr Kann.




Abb. 37. Winde und Hagipflanze. Aus Kwatcho gaden.
Königl. Völkerkunde=Museum, Berlin. (Zu Seite 74.)

das ist bei diesem Alter das Erstaunlichste, freier und kühner. Im sechsten Jahrzehnt seines Lebens, wo anderen der Arm zu erlahmen pflegt, erreicht er die höchste Konzentration seiner künstlerischen Kraft. Ein seltsamer Prozeß vollzieht sich nun in diesem Manne, ein echt japanischer: Hokusai ringt um einen Stil. Es genügte ihm nicht mehr, einen anatomisch richtig gegliederten Menschen in eine wahrhafte Landschaft zu stellen, zu zeigen, wie er seine Muskeln anspannte, wie sich im Moment der Bewegung sein Akt interessant verkürzte, wie er schrie, lachte, schimpfte und schwitzte, wie er sich, ein natürliches Gewächs, dem Naturganzen organisch einordnete. Sein Ehrgeiz war damit nicht gestillt, daß er alle Stoffe der ostasiatischen Mythologie, Geschichte und Dichtkunst mit neuem Leben erfüllt, daß er sie vermenschlicht und dem intellektuell reifer werdenden Volke nahe gebracht hatte. Indem Hokusai nach einem individuellen Stil tastete, wurde das Blut seiner schönheitstrunkenen Vorfahren in ihm wach. Und er fand die Brücke, die ihn mit seinen aristokratischen Ahnen verband, in einzelnen seiner „Fuji=Bilder", in seinen „Gespenstergeschichten". Alles Kleinliche und Gemeine ist von diesen genialen Improvisationen abgestreift: hier redet die Gewalt der kosmischen Kräfte, das Elementare der menschlichen Natur zu uns in einer Sprache, deren rhythmischer Wohllaut unseren Sinn gefangen nimmt und unser Herz erregt.

Ein Höher gab es für den Siebzigjährigen nicht mehr. In einem erbärmlichen Existenzkampfe rieben sich schließlich die zähen Kräfte des immer noch lernenden, immer noch suchenden Greises auf. Tag für Tag zeichnend, vergaß er die Welt und seinen Körper, sehnsüchtig nach neuen Resultaten, nach der letzten Klarheit. Das Glaubensbekenntnis, das er in hohem Greisenalter ablegte, spiegelt seine ganze künstlerische Nervosität wieder: „Seit meinem sechsten Jahre", schreibt Hokusai, „fühlte ich den Drang, die Gestalten der Dinge abzuzeichnen. Gegen fünfzig Jahre alt, habe ich eine Unzahl von Zeichnungen veröffentlicht, aber ich bin unzufrieden mit allem, was ich vor meinem siebenzigsten Jahre geschaffen habe. Erst in einem Alter von dreiundsiebzig Jahren habe ich annähernd die wahre Gestalt und Natur der Vögel,

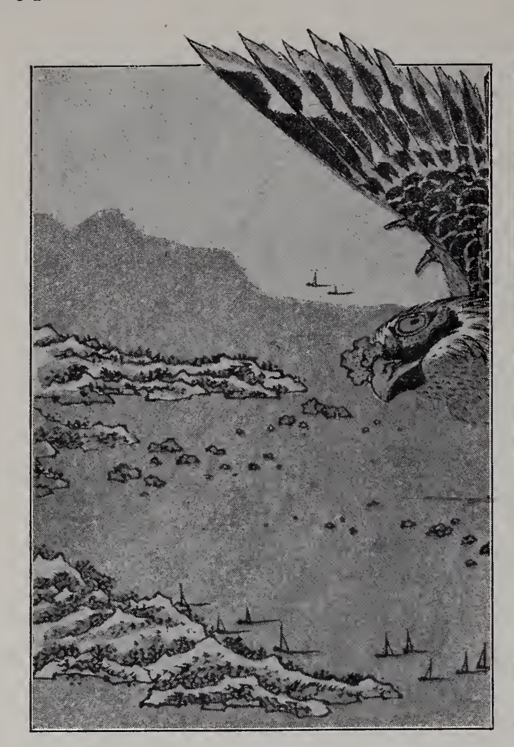



Abb. 38. Der fabelhafte Vogel Otori. Aus Kwatchȯ gaden.
Königl. Völkerkunde-Museum, Berlin. (Zu Seite 74.)

Fische und Pflanzen erfaßt. Folglich werde ich im Alter von achtzig Jahren noch große Fortschritte gemacht haben; mit neunzig Jahren werde ich ins Wesen aller Dinge eindringen; mit hundert Jahren werde ich sicherlich zu einem höheren, unbeschreiblichen Zustand aufgestiegen sein, und habe ich erst einhundertundzehn Jahre erreicht, so wird alles, jeder Punkt, jede Linie leben. Ich lade diejenigen, welche so lange leben werden wie ich, ein, sich zu überzeugen, ob ich mein Wort halten werde. — Geschrieben im Alter von fünfundsiebzig Jahren von mir, ehemals Hokusai, jetzt genannt Gwakiyo-Rojin, der in das Zeichnen vernarrte Greis."

Über den äußeren Lebensgang Hokusais liegen nur spärliche Nachrichten vor. Die ostasiatische Geschichtsschreibung, an sich schon recht unzuverlässig, hat sich schwer an einem der größten Söhne Japans versündigt. Erklärt wird die Lückenhaftigkeit biographischen Materials durch die geringe Schätzung, die der Künstler zu seinen Lebzeiten und auch nach seinem Tode von den Kunstgelehrten erfuhr, weil er sich in seinem Werk allzusehr von einem plebejischen Stoffkreise hatte beherrschen lassen.

Nach der Behauptung des in Japankreisen über Gebühr geschätzten Amerikaners Fenollosa, dessen fleißige historische Forschungen unter der den modernen Angelsachsen eigenen Vorliebe für Kunstbetrachtung nach ethischen Gesichtspunkten bedauerlich leiden, sollen auch heute noch Japaner von Bildung und Geschmack in Hokusai einen Stilbastard sehen, der die Kunst seines Vaterlandes herabgewürdigt habe. Tatsächlich vermeidet man in vornehmen Familien, ein Kakemono Hokusais im Tokonoma aufzuhängen. Im übrigen hält der moderne Japaner mit seiner Freude über die europäische Popularität der großen Holzschnittmeister und besonders Hokusais nicht zurück; er ist stolz darauf, daß die Kunst seiner Heimat die Malerei und den Geschmack des Abendlandes seit mehr als drei Dezennien so stark beeinflußt hat. Durchaus unberechtigt ist es daher, in so verallgemeinernder Weise, wie Fenollosa und seine Trabanten es tun, über einen Künstler den Stab zu brechen, dessen Werke bei ihrem ersten Bekanntwerden in Paris einen Sturm des Entzückens erregten, der auf Maler wie Manet, Degas,

Whistler, Monet wie eine Offenbarung gewirkt und in Frankreich, England und Amerika eine Literatur heraufbeschworen hat, die nachgerade anfängt, ein wissenschaftlicher Sport zu werden.

Das Verdienst, zuerst wichtige japanische Dokumente über das Leben unseres Künstlers der Öffentlichkeit zugänglich gemacht zu haben, gebührt zwei Franzosen, Edmond de Goncourt, der die japanische Kunst des achtzehnten Jahrhunderts in einer leider unvollendet gebliebenen Serie von Monographien zu analysieren gedachte, und Michel Revon. Revons „Etude sur Hok'sai" ist das abschreckende Beispiel eines gelehrten und dazu noch sentimentalen Wälzers. Was er in fleißiger Mosaikarbeit zusammenträgt, entbehrt jeder künstlerischen Abrundung und ist für den Laien ungenießbar. Aber dieser 362 Großoktavseiten starke Band (die Hälfte sind bezeichnenderweise Anmerkungen) charakterisiert treffend das große Interesse und den wissenschaftlichen Ernst, mit dem unsere Nachbarvölker sich die Erforschung der japanischen Kunst angelegen sein lassen. Er ist zugleich eine hübsche Illustration dafür, wie wenig von dem Geist Fenollosas, der sich gern als Sachwalter des gebildeten Japaners aufspielt, in den Japan und die Japaner von langem Aufenthalte her kennenden Revon hinübergeflossen ist.

Edmond de Goncourts Monographie wird für alle Hokusai-Studien stets das grundlegende Werk bleiben. Goncourt hatte das beneidenswerte Glück, nicht nur in einer eigenen berühmten Sammlung ausgezeichnetes Anschauungsmaterial, sondern auch in dem Pariser Händler Hayashi einen Förderer seiner Arbeit zu besitzen, der ihm ein nahezu komplettes Exemplar des gesamten Hokusai-Werkes zur Verfügung stellen konnte. Wie die Sammlung Goncourts ist auch die Kollektion Hayashi durch Auktionen der letzten Jahre in alle Winde zerstreut worden.

Goncourt hat die für den Japanforscher selten wiederkehrende Gelegenheit, ein erschöpfendes Bild des bedeutendsten ostasiatischen Holzschnittmeisters zu entwerfen, ausgiebig wahrgenommen. Sein Werk ist zunächst überaus wichtig durch das sauber gearbeitete Verzeichnis der hervorragendsten Schöpfungen des Künstlers, sodann durch





Abb. 39. Fasan (mit Winde [links] und Steinbrech [rechts]). Aus Kwatcho gaden. Königl. Völkerkunde-Museum, Berlin. (Zu Seite 74)

den Abdruck der Vorworte Hokusaischer Bücher und schließlich durch die Benutzung zweier japanischer Original-Biographien, des Katsushika Hokusai den, von Ijima Hanjuro in Japan gesammelt und von Hayashi für Goncourt übersetzt, und eines Auszuges aus der Geschichte der ukioyé-Schule, ukioyé-ruiko, dessen Herausgeber, Kioden, lange Zeit mit Hokusai befreundet war. Auf diese biographischen Arbeiten beziehe ich mich zuweilen in meiner Darstellung.

Katsushika Hokusai wurde im Herbst (nach Revon; nach Goncourt am 5. März) des Jahres 1760 in Honjo, einer Vorstadt Yedos, im Distrikt Katsushika (daher Hokusais Beiname Katsushika) geboren. Sein Vater, Nakajima Issé, schlug sich als Spiegelmacher des Shogunen-Hofes schlecht und recht durchs Leben. (Es ist bereits erwähnt worden, daß die Shogune, seit dem Ende des zwölften Jahrhunderts vom Mikado mit ausgedehnten Machtvollkommenheiten betraut, während des ganzen japa-

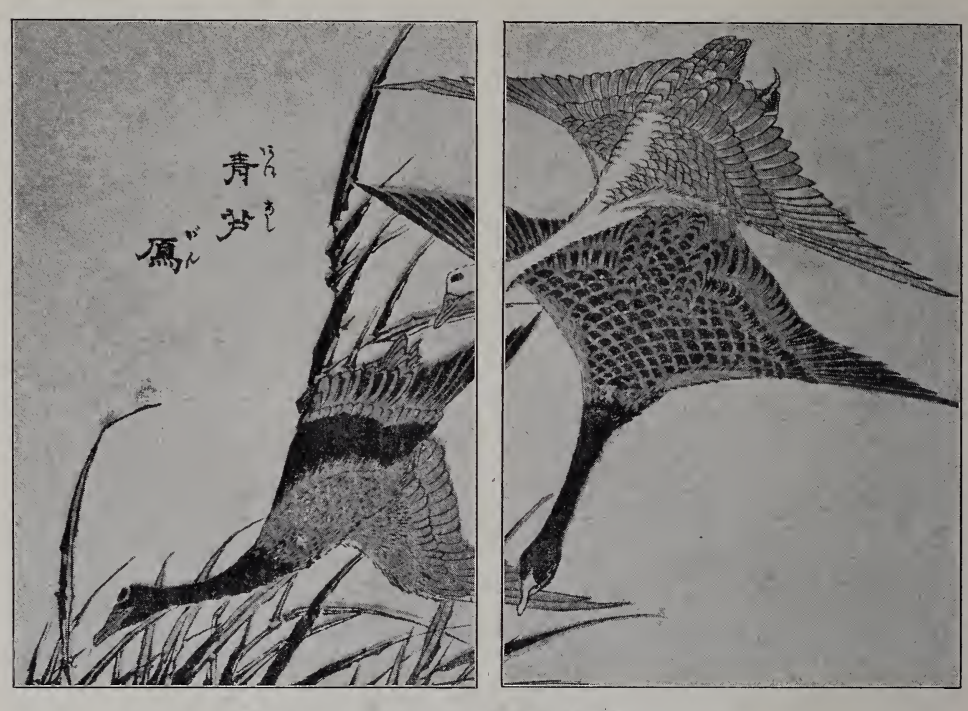


Abb. 40. Wildgänse im Schilf. Aus Kwatcho gaden.
Königl. Völkerkunde-Museum, Berlin. (Zu Seite 74.)

nischen Mittelalters die eigentliche Herrscherrolle spielten. Diesem Zustand bereitete erst die Revolution von 1868 ein Ende. Der letzte des ruhmreichen Geschlechts der Tokugawa-Shogune wurde gestürzt und der Mikado übernahm wieder die Zügel der Regierung.)

Von mütterlicher Seite her hatte der Handwerkersohn einen Schuß adligen Blutes. Hokusais Mutter stammte in direkter Linie von einem Vasallen jenes Kira ab, der im Jahre 1701 mitsamt seinen Mannen einer denkwürdigen Blutrache zum Opfer fiel. Dieses Begebnis, als die Geschichte der 47 Ronin jedem Japaner bekannt, hat zu reichen Mythenbildungen Anlaß gegeben und ist u. a. auch von Hokusai illustriert worden.

Der kleine Hokusai, dem der Vater den Rufnamen Tokitaro gegeben hatte, verließ im Knabenalter das elterliche Haus, um einen praktischen Beruf zu ergreifen. Er trat in eine Buchhandlung ein, fand aber keinen Gefallen an dieser Tätigkeit. Möglich, daß die Betrachtung der Holzschnittwerke, die er hier in die Hand bekam, in ihm den



Abb. 41. Schwarzer und weißer Hahn, kämpfend (die in der Luft herumfliegenden Blättchen sind Kirschblüten). Aus Kwatcho gaden.
Königl. Völkerkunde-Museum, Berlin. (Zu Seite 74.)



Abb. 42. Ententeich (die Pflanze rechts ist ein bambusartiger Sprößling). Aus Kwatcho gaden.
Königl Völkerkunde-Museum, Berlin. (Zu Seite 75.)

Wunsch keimen ließ, Künstler zu werden. Jedenfalls finden wir ihn 1773—77 bei einem Holzschneider, sich in der xylographischen Technik mehr und mehr vervollkommnend. Wie ausgezeichnet er seine Fachkenntnis später zu verwerten wußte, erweist nicht nur sein eigenes mustergültiges Holzschnittwerk, deren erste Auflagen unter seiner Aufsicht mit peinlicher Sorgfalt ausgeführt wurden, sondern auch die Arbeiten seiner Schüler, die er so glänzend unterrichtete, daß sie an technischer Geschicklichkeit (freilich nicht an innerem Gehalt) den Meister fast noch überflügelten. Auch in den Briefen an seine Verleger verweilt der Greis Hokusai zuweilen gern auf der handwerklichen Seite der Holzschnittkunst und spendet fein abschattiertes Lob, wo ihm das technische Können eines Xylographen auffällt. Mit achtzehn Jahren trat Hokusai in das Atelier Katsukawa Shunshos ein. Sein künstlerischer Ehrgeiz war erwacht. Er hatte sich bald in Shunshos Auffassung eingearbeitet und erhielt als Zeichen der Zugehörigkeit zum Atelier Shunshos den Pinselnamen Katsukawa Shunro. (Andere Schüler waren Shunko, Shunyei, Shunzen; eine Silbe des Meisternamens kehrt also in den sonst willkürlich gebildeten Namen der Schüler wieder.)

Neben Bildnissen von Schauspielern in Shunshos Stil veröffentlichte Hokusai-Shunro seit dem Jahre 1781 die ersten Buch-Illustrationen. Er fing wie Utamaro bescheiden an mit ganz billiger Ware, die ein paar Pfennige das Heft kosteten, einen gelben Umschlag hatten und darum Kibioshi (gelbe Hefte) hießen. Natürlich kaufte sie nur das Volk. Ihren Inhalt bildeten fast ausschließlich Ritter- und Räuberromane, wie sie bei uns Cervantes in seinem Don Quixote so drastisch verspottet hat; Bücher, in denen es von gebrochenen Knochen krachte und nach Blut roch, so wie das Volk es gern hat.

Die geschwollene Sprache der zeitgenössischen Romanfabrikanten travestierte der junge Hokusai mit Witz und Behagen in einigen kleinen Büchern, deren Illustrationen er entwarf und zu denen er auch den Text schrieb. Sie sind äußerst selten, zum Teil ganz verloren gegangen. Daß er fast in jeder dieser Publikationen unter anderem

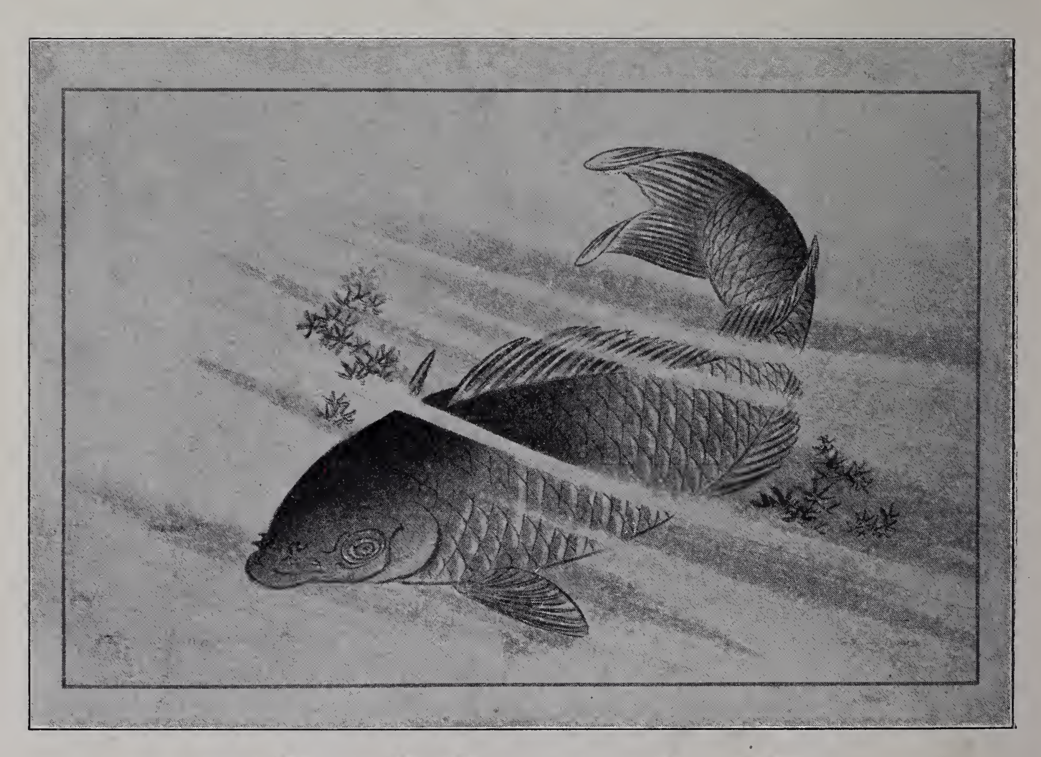


Abb. 43. Karpfen. Königl. Kunstgewerbe-Museum, Berlin. (Zu Seite 75.)

Namen auftrat, will ich nur beiläufig als charakteristische japanische Gepflogenheit erwähnen; sie mit der philologischen Gründlichkeit eines Revon einzeln aufzuführen und zu erklären, würde den Leser nur verwirren.

Im Jahre 1786 hatte ein heftiger Zwist zwischen Schüler und Lehrer den Austritt Hokusais aus dem Atelier Shunshos zur Folge. Die inneren Ursachen der Entfremdung liegen vielleicht in dem mehr und mehr erstarkenden Selbstgefühl des jungen Künstlers, der über den eng umzirkten Stoffkreis Shunshos hinaus sich auch in anderen Malweisen, wie z. B. der der Kano-Schule versuchte und hierdurch den auf seinen Stil pochenden Meister der ukioyé-riu verletzte. Den äußeren Bruch zwischen beiden führte ein kleines Erlebnis herbei, das Goncourt in hübscher Ausschmückung erzählt. Hokusai hatte eine Affiche für einen Kunsthändler zu malen, eine Aufgabe, die er zu voller Zufriedenheit des Auftraggebers erledigt hatte. Eines Tages kam Shunko, ein anderer Meisterschüler aus dem Atelier Shunshos, an dem Laden des Kunsthändlers vorüber, sah das Plakat, zerriß es und machte dem betroffenen Hokusai heftige Vorwürfe wegen seiner schlechten Arbeit, die den Ruf Shunshos und seiner Werkstatt in der Öffentlichkeit zu schädigen geeignet wäre. Die Szene soll auf den in seiner Eigenliebe gekränkten Kunstadepten einen unauslöschlichen Eindruck gemacht haben. Seit jenem Tage stand sein Entschluß, ein großer Maler zu werden, unerschütterlich fest. Wie ein überlebender Zeitgenosse erzählt, soll Hokusai noch als Greis zuweilen des Auftritts gedacht haben mit den Worten: „Nur weil Shunko mich beleidigt hat, bin ich heute ein so geschickter Zeichner!“



Abb. 44. Der Teufel macht Sake-Einkäufe.
(In der Hand des Teufels eine Sake-[Reiswein-]Flasche, das Schild rechts oben ist das der Sakehandlung.)
Königl. Kunstgewerbe-Museum, Berlin. (Zu Seite 75.)

Das nächste Kapitel seines Lebens, der Weg zur Selbständigkeit, wird durch zwei Wörter treffend charakterisiert: Hunger und Arbeit. Ohne jeden Anhalt versuchte es Hokusai bald bei diesem, bald bei jenem Meister, seine Begabung praktisch auszunutzen. Daneben arbeitete er für sich wie ein Besessener, schrieb kleine Gedichte für Frauen und Kinder, illustrierte sie und warf Holzschnitte auf den Markt. Der geringe Ertrag dieser Tätigkeit stillte kaum seinen Hunger.

Als es mit der Kunst gar nicht mehr gehen wollte, wurde Hokusai fliegender Händler. Er schrie roten Pfeffer aus. Zur Wende des Jahres hausierte er in den

Straßen mit Almanachs. Eines Tages sah er seinen früheren Meister Shunsho daherkommen, und voller Scham über die Erbärmlichkeit seiner sozialen Lage ließ er seinen kleinen Handel im Stich und verbarg sich im Volksgedränge.

Auch den tristen Nebel des künstlerischen Bohémien-Lebens durchbricht zuweilen ein freundliches Licht. Ein Bildauftrag setzte Hokusai nach Monaten fürchterlicher Entbehrungen in den Besitz einer kleinen Geldsumme. Nun flatterten die Wimpel seiner Hoffnungen wieder lustig in der Luft. Mit heißem Eifer stürzte er sich über die Arbeit; seine Zeit auf das genaueste einteilend, zeichnete und studierte er vom frühen Morgen bis tief in die Nacht. Seine Bedürfnisse schraubte er auf das niedrigste Maß herab; zwei Schüsseln mit Buchweizennudeln bildeten seine kärgliche Nahrung.

Vom Jahre 1789 an, dem Beginn der Periode Kwansei (Kwansei = Wohlwollen, d. h. wohlwollende Regierung; der japanische Chronist rechnet nach Perioden,



Abb. 45. Japanisches Frauenleben. Sammlung Schedel, München. (Zu Seite 75.)



Abb. 46. Japanisches Frauenleben. Sammlung Schedel, München. (Zu Seite 75.)

deren Dauer von wichtigen Zeitereignissen, etwa der Länge eines Krieges, abhängig ist und deren Namen die Regierung bestimmt), trat Hokusai mit einer gewaltigen Fülle von Publikationen, deren Zahl von Jahr zu Jahr anschwillt, wieder an die Öffentlichkeit. In erster Reihe widmete er sich der Illustrierung populärer Unterhaltungsschriften. Die meisten Texte zu seinen Bildern hatte Kioden (der spätere Biograph Hokusais) verfaßt, einer der beliebtesten Erzähler der damaligen Zeit. Sie richteten sich, wie die bekannte Geschichte von dem Sperling mit der abgeschnittenen Zunge, die in viele europäische Sammlungen japanischer Märchen hinübergeflossen ist, entweder an jugendliche Leser, oder, wie der „Weg des Reichtums und der Armut", eine didaktische Erzählung im Stile etwa Joh. Jak. Engels, jedoch mit orientalischen Metaphern ausgeschmückt, an das Verständnis breitester Volksschichten, an deren sittlicher Besserung Kioden arbeitete.

Es ist angebracht, hier einen kurzen Blick auf die literarische Produktion jener Epoche zu werfen, der Hokusai Zeit seines Lebens als Illustrator nahe stand, ja, an der er sich bis zum Jahre 1804 selbst beteiligte.

Während die alte Kaiserstadt Kyoto, deren verfeinerte Kultur schon den klassischen Romanen der Murasaki Shikibu und der Sei Shonagon eine glänzende Folie geliehen hatte, bis ins achtzehnte Jahrhundert hinein die Pflegestätte einer stark mit erotischen Momenten durchsetzten Literaturgattung geblieben war, hatte Yedo, die Shogunen-Residenz und der Sitz ernsten kriegerischen Geistes, lange Zeit äußerst puritanischen Anschauungen gehuldigt. Eine strenge Zensur sorgte dafür, daß die Literatur sich in staatlich konzessionierten Bahnen bewegte. Gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts trat mit einem neuen Shogunen-Regiment auch in Yedo ein Umschwung der Gesinnung ein. Die Hofkreise, erschlafft durch die lange Friedenszeit, huldigten ganz unverhüllt der zügellosesten Libertinage und unterstützten nach Kräften die Literatur, die an einer erotischen Pointe nicht vorbeiging. Neue Ausgaben der Makura no Zoshi und der Genji Monogatari wurden von Staats wegen veranstaltet. Die reiche Kaufmannswelt Yedos, die von den zweischwertertragenden Samurai, den adligen Kriegern, nicht für voll angesehen und von jeder Einmischung in Staatsgeschäfte ferngehalten wurde, suchte, zu Müßiggang und Luxus verdammt, in der Lektüre unterhaltender Schriften Zerstreuung. Harunobus, Shunshos und Utamaros Zeit stak in einem frivolen Literaturmorast, dessen Einwirkung Yedo völlig korrumpierte. Das Freudenviertel wurde von den jungen Dichtern mit Vorliebe zum Schauplatz ihrer Handlung erwählt, und die Maler der ukioyé-riu, nicht minder angeregt von dem Gepränge des Yoshiwara, stellten ihnen ihren flinken Illustratorenpinsel zur Verfügung und ließen sich von ihnen Vorreden zu Farbendruck-Albums schreiben.



Abb. 47. Japanisches Frauenleben. Sammlung Schedel, München. (Zu Seite 75.)



Abb. 48. Japanisches Frauenleben. Sammlung Schedel, München. (Zu Seite 75.)

Auch Kioden, Hokusais Freund, debutierte mit einer kecken Schilderung des Yoshiwara-Lebens. Als er in einem zweiten Werke, das in höheren Gesellschaftskreisen spielte, die im Yoshiwara herrschenden Anschauungen unverfroren als die der Umgebung des Shoguns ausgab, wurde er von der Regierung zu fünfzig Tagen Handketten verurteilt; gleichzeitig wurde ihm die Publikation ähnlicher Werke ein für alle Male untersagt.

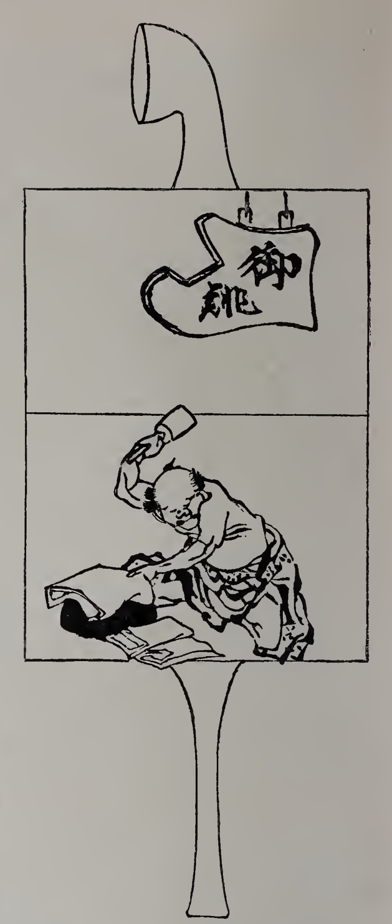


Abb. 49. Strumpfwirker, Zeug klopfend.
(Entwurf für eine Tabakspfeife.)
Aus dem „Pfeifenbuch“. (Zu Seite 75.)

Das Shogunen-Regiment hatte nämlich im Jahre 1786 abermals gewechselt. Strenge Verbote suchten die eingerissene Laxheit der Sitten zu beseitigen. Aus dem schlüpfrigen Kioden wurde ein Moraltrompeter, der, der Mode der Zeit dienend, Keuschheit und Simplizität des Herzens pries. Sie schienen ihm personifiziert in der Feudalzeit, in der Geschichte der Ritter ohne Furcht und Tadel, ausgerüstet mit bärenstarken Gliedern, mit unerhörtem Edelmut, Selbstbeherrschung und hündischer Treue gegen den Lehnsherrn. Als Kioden vom Schauplatz zurücktrat, folgte ihm Bakin, ein Romancier von beängstigender Fruchtbarkeit, mit noch größerem Erfolge in diesem Stoffgebiet. Die Ziffer seiner Mythologie, Geschichte und Heldensage behandelnden Werke ist mit dreihundert nicht zu hoch angegeben, eine Leistung, die um so mehr Respekt abnötigt, als einzelne Werke aus mehreren Dutzend Bänden bestehen. Wenn man hört, daß im Jahre 1804 jedes populäre Buch in einer Auflage von zehntausend Exemplaren gedruckt wurde, so wird man sich eine Vorstellung machen können, welches Bildungs- und Lesefieber das der geistigen Bevormundung durch die Zweischwertermänner überdrüssige Bürgertum damals ergriffen hatte.

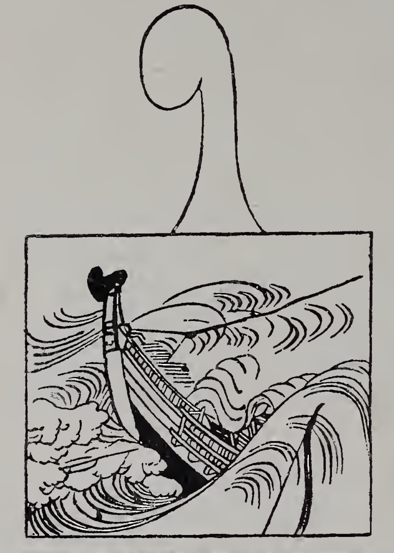




Abb. 50. Minamoto Tametomo, ein Heros des zwölften Jahrhunderts, beschießt vom Strande Oshima aus die Schiffe Kiyomoris.
(Verzierung einer Tabakspfeife.)
Aus dem Kiseru hinagata. (Zu Seite 75.)

Gegen Mitte und Ende der neunziger Jahre nahm die Herstellung von Surimonos und Einzelblättern Hokusais Kräfte so in Anspruch, daß er seine Tätigkeit als Buchillustrator zeitweilig einschränken mußte. Die große Fruchtbarkeit, die Hokusai

auf dem für ihn neuen Gebiete entfaltete, läßt darauf schließen, daß man auch in besser situierten Kreisen auf das neue Talent aufmerksam geworden war und ihm Aufträge zukommen ließ.

Das Surimono, seit Harunobu in Gebrauch, ist eine intime Affiche, ist die Verwirklichung des Ideals unserer Reklamekarte. Begüterte Japaner übermittelten dadurch einem erlesenen Freundeskreise Glückwünsche zum Jahreswechsel, die, in Form eines hübsche Wortspiele suchenden Uta-Gedichts keck mit dem malerischen Zeichen der japanischen Kana-Schrift über die Fläche geworfen, in die bildliche Darstellung hineinragten. Auch Hauskonzerte und Theatervorstellungen wurden auf diese geschmackvolle Weise angezeigt.

Goncourt beschreibt das erste Hokusaische Surimono, das der Künstler schuf, datiert 1793, bezeichnet Mugura Shunro. Es stellt einen jungen Kaufmann dar, der von allerlei Berufsutensilien umgeben ist, und trägt auf der Rückseite das Programm eines Sommerkonzertes, veranstaltet zur Feier der Namensänderung eines Musikers. Mit folgenden, echt japanischen Geist atmenden Zeilen wird der Empfänger zu der Veranstaltung eingeladen:



Abb. 51. Färber mit Geweben, die zum Trocknen aufgehängt werden sollen. Titelbild des Buches: Shingata Komon-tcho. (Zu Seite 76.)

„Indem ich hoffe, daß Sie trotz der drückenden Hitze bei guter Gesundheit sind, beehre ich mich, Ihnen mitzuteilen, daß ich wegen meines großen öffentlichen Erfolges



Abb. 52. Die Brücke Nihonbashi in Yedo, der Zentralpunkt des heutigen Tokyo. Aus den 36 Ansichten des Fuji. Sammlung R. Wagner, Berlin. (Zu Seite 78.)

meinen Namen geändert habe, und daß ich zur feierlichen Einweihung meines neuen Namens am vierten Tage des nächsten Monats ein Konzert bei Kioya von Riogoku unter Mitwirkung aller meiner Schüler veranstalten werde, ein Konzert von zehn Uhr morgens bis vier Uhr abends. Mag es schön sein oder regnen — ich rechne auf die Ehre Ihres Besuches. Tokiwazu Mozitayu."

Man sieht, das Surimono-Bild braucht auf den Anlaß und den Charakter des festlichen Tages nicht unbedingt einzugehen. Der Surimono-Künstler hat die Wahl, sich einen beliebigen Stoff aus der ganzen japanischen Ikonographie auszusuchen; doch legt ihm das von den Amateuren bevorzugte Format (18 × 50 cm) immerhin eine gewisse Beschränkung auf. Vielfigurige Kompositionen sind selten. Je mehr sich das technische Verfahren kompliziert, desto inhaltloser wird das Sujet, desto mehr Wort-



Abb. 53. Skizze der Bucht Tago no Ura.
Aus den 36 Ansichten des Fuji.
Sammlung R. Wagner, Berlin. (Zu Seite 78.)

witzchen muß der Uta-Dichter aufwenden, will er in seinen Versen auf einen Zusammenhang der bildlichen Darstellung und der festlichen Begebenheit anspielen.

Das Jahr 1804 war den Surimono-Künstlern besonders günstig. Es war, wie Brinkmann hervorhebt, das erste eines Zyklus der von China entlehnten Rechnung nach 60 jährigen Zyklen und auch sonst eine Zeit festlich glanzvoller Entfaltung des japanischen Lebens. Dies „Jahr der Ratte" mit seiner glücklichen Konjunktur für den Farbendruck ließ denn auch Hokusai nicht ungenutzt vorüberstreichen. Hunderte von Surimonos gingen aus seinem Atelier hervor, darunter Blätter von einer Reife des Stils und einer Virtuosität der Mache, die aller Schwierigkeiten der Holzschnitttechnik spotten.

Den figürlichen Sujets aus Hokusais erster Surimono-Zeit (ich nenne daraus die Folgen: die zwölf Monate, durch Frauen dargestellt, und die Kindheit geschichtlicher Persönlichkeiten) treten zu Beginn des neuen Jahrhunderts vielfach Stillleben-Darstellungen ebenbürtig an die Seite. Hokusais dekoratives Talent fand hier erwünschte

Gelegenheit, ein Thema von nacktester Gegenständlichkeit durch ein unerhörtes technisches Raffinement zu einer blendenden und preziösen Bildwirkung zu steigern, die den sachlichen Inhalt der Darstellung ganz vergessen läßt.

Die Freude des Japaners am Detail feiert in den Surimonos einen ihrer höchsten Triumphe. Nicht das „Was", sondern das „Wie" gab für Künstler und Publikum den Ausschlag. Läßt sich ein trockenerer Vorwurf als jene alte Rüstung denken, die Hokusai mit archäologischer Treue auf einem Surimono beschreibt (Abb. 2)? Wir erfahren zwar durch die Erklärung, daß es sich um ein wertvolles Erbstück handelt und ein hübscher Vers rechts oben:

Im Tokonoma
stand ein Pflaumenblütenzweig
im kostbaren Helm;
nun strömt auch aus der Rüstung
der herrliche Duft —

erweckt in uns allerlei poetische Assoziationen, aber wir würden dennoch einem solchen Motiv die künstlerische Berechtigung absprechen, nähme uns nicht der sinnliche Reiz des Vortrags gefangen. Leibl hat einmal die Kühnheit gehabt, ein paar Hände mit Stutzen, scheinbar aus einer Jagdszene herausgeschnitten, als Bildganzes vor uns hinzustellen, mit faszinierendem Leben in jedem Pinselstrich, so gemalt, daß die Anschauung unwillkürlich den Rahmen durchbrach und den Rumpf mitsah, dem diese nervigen Hände angehörten. So zwingt uns auch der farbige Wohlgeschmack auf dem Surimono Hokusais, der eigenartige Dreiklang des Grün, Violett und Lachsrot in den fein berechneten Reiz der koloristischen Stimmung. Ähnliches läßt sich von dem Surimono „Rabe mit Schwert" (Abb. 3) sagen, auf dem das stumpfe Schwarz des Gefieders durch eine darüber gedruckte hellere Platte mit Strichelungen federige Weichheit bekommt, und dem mit Utamaroschen Naturgefühl gesehenen Tierbild (Abb. 4), das mit einfachen Mitteln gegeben zu sein scheint und doch einen drucktechnischen Apparat



Abb. 54. Der Fuji spiegelt sich im Wasser (Misaku, Provinz Koshu).
(Aus den 36 Ansichten des Fuji.)
Sammlung R. Wagner, Berlin. (Zu Seite 78.)

erfordert, dem der Abendländer mit all seinen typographischen Errungenschaften noch immer nichts Adäquates entgegenzusetzen vermag.

Es ist hier am Platze, einen Augenblick in die Werkstatt des Holzschneiders einzutreten und ihm in den einzelnen Stadien seiner Arbeit zu folgen, ohne deren Sauberkeit und künstlerische Feinfühligkeit der japanische Farbenholzschnitt niemals einen so hohen Grad der Vollendung erlangt hätte.

Nachdem der Künstler die Umrisse seiner Zeichnung nebst der dazugehörigen Schrift mittels schwarzer Tinte auf das sehr durchlässige Papier gebracht hatte, übergab er sie dem Drucker zur Vervielfältigung. Dieser klebte das Blatt — mit der bemalten Fläche nach unten — auf den Holzstock aus Kirschbaum oder einem anderen nicht sehr harten Langholz. Die durchscheinenden Umrisse der Zeichnung wurden nun nachgeschnitten (die Originalzeichnung ging also verloren), das seitliche, überflüssige Holz, das keine Farbe annehmen sollte, wurde mit Meißeln entfernt, so daß der Körper der Zeichnung erhaben stehen blieb. Es ist hierbei in Betracht zu ziehen, daß der Japaner keine Schraffierung kannte, sondern nur mit der Fläche wirken wollte. — War die Platte dann von noch anhaftenden Papierteilchen gesäubert und die mit etwas Wasser und Reisteig versetzte Farbe mit einer Stielbürste sorgsam auf den Stock aufgetragen, so konnte mit der Anfertigung der Abzüge begonnen werden.

Das Papier, das zu den Abzügen benutzt wurde, wird vom Abendland seit Rembrandt, der seine Radierungen mit Vorliebe darauf druckte, als das beste Kunstdruckpapier der Welt geschätzt und bezahlt. Bis heute hat die europäische Papierindustrie kein Reproduktionspapier zusammenzusetzen vermocht, das an Schönheit und Weiche des Tons dem „kaiserlich japanischen Papier" auch nur annähernd gleichkommt.

Der Japaner stellt es aus dem Bast des Papier-Maulbeerbaums (Broussonetia papyrifera) her; je nach der Kostbarkeit der Publikation wurde es bald stärker, bald dünner genommen. Es hat den Vorteil vor anderen Druckpapieren, daß es sich in feuchtem Zustande nicht zieht, äußerst weich und nachgiebig ist, die Farbe schnell und tief in sich einsaugt und auf seiner Oberfläche einen wundervollen, seidenartigen Glanz zeigt. Bevor es in die Presse kommt, wird es leicht angefeuchtet, damit die Farbe sich möglichst gleichmäßig und kräftig verteilt. Jeder zu hohe Grad der Feuchtigkeit gefährdet jedoch den Druck; es bedarf einiger Übung, bis man den Feuchtigkeitsgehalt richtig abzuwägen gelernt hat.

Der Druck geschieht nicht mit der Presse, sondern mit der Hand oder dem Reiber. Es ist dies eine runde, glattgehobelte Holzplatte, die mit der Rinde eines Bambussprößlings umwickelt wird. Diese wird unweit des Erdreichs abgeschält, weil sie dort am weichsten und breitesten ist.

Wollte man einen farbigen Druck erzeugen, so hatte der Künstler auf einer der Zahl der Farben entsprechenden Reihe schwarzer Abzüge die einzelnen Töne einzutragen, für die der Holzschneider dann besondere Platten anfertigte. Um mit möglichst wenig Platten auszukommen, druckte man verschieden getönte Platten übereinander oder brachte mehrere Farben auf einem Holzstock an. Man trug dieselbe Farbe bald stärker, bald schwächer auf und erzielte allein dadurch reiche Abstufungen innerhalb eines Tones; man machte Tupfen auf die Platte oder man verrieb die Farben, so daß sie sanft und harmonisch ineinander liefen. Die von den Farbendruckmeistern dargestellten Modeschönheiten tragen zuweilen Seidenstoffe, die ganz allmählich vom tiefen Blau in zartes Grau und dann in ein kräftiges Violett übergehen, und auch Hokusai liebte es, die Gewänder seiner Frauen aus einem dunkleren Ton sanft in eine hellere Nuance überzuleiten (Abb. 5, 6, 7).

Zu diesem an sich schon komplizierten typographischen Prozeß, in dem Hand und Pinsel des Künstler-Druckers je nach dem Grad der erreichten Wirkung die Farbenplatten fortwährend veränderte, kam noch die Anwendung der Blindpressung und reicher Metalltöne — Gold, Silber und Bronze — hinzu, die flachgedruckt wurden, wenn mit ihnen etwa der Hintergrund oder die Füllung eines Setzschirmes gefärbt werden sollte, und die man tiefer einprägte, wollte man die Muster prachtvoller Brokatstoffe,

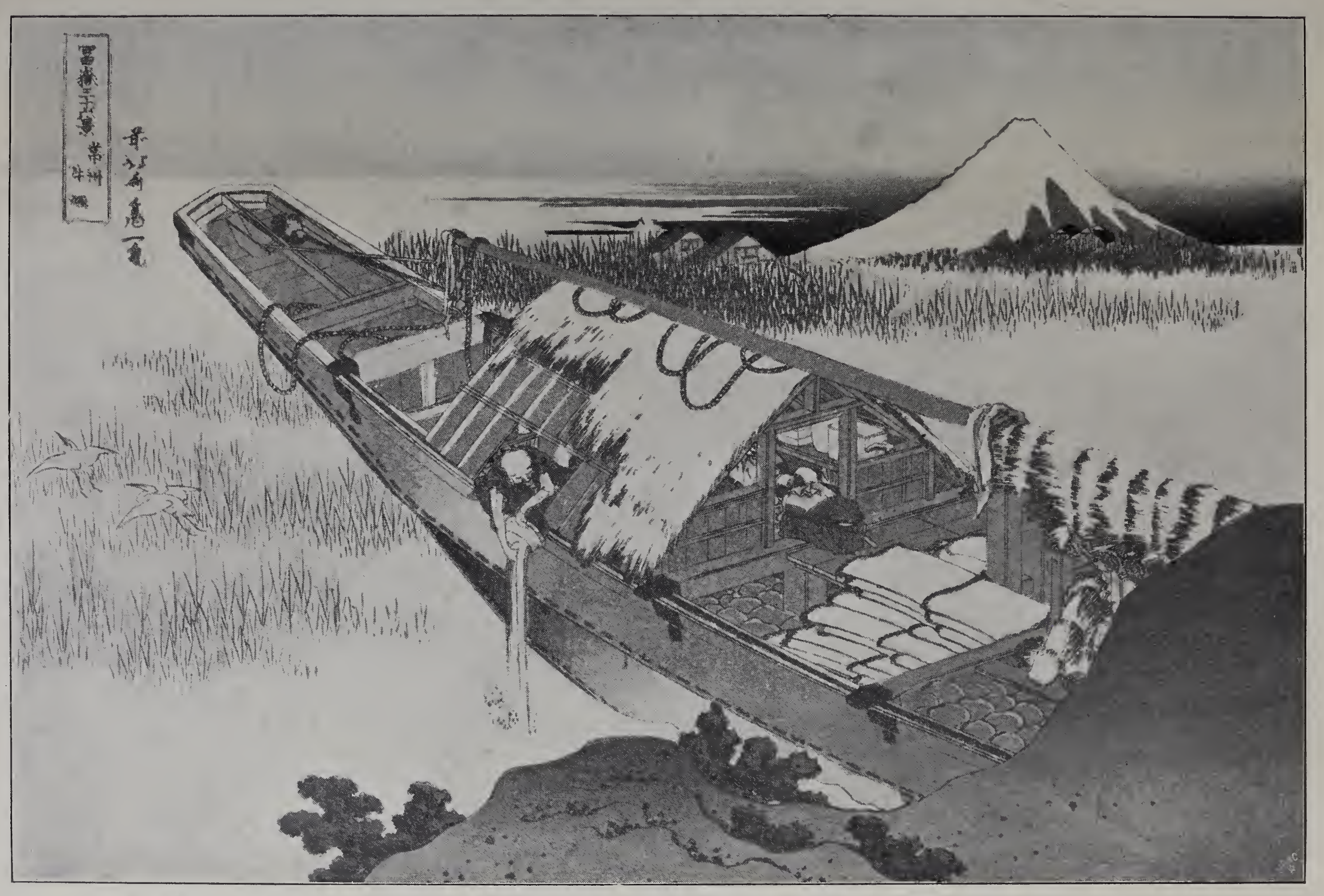


Abb. 55. Der Fuji vom Boote aus. (Aus den 36 Ansichten des Fuji.) Sammlung R. Wagner, Berlin. (Zu Seite 80.)

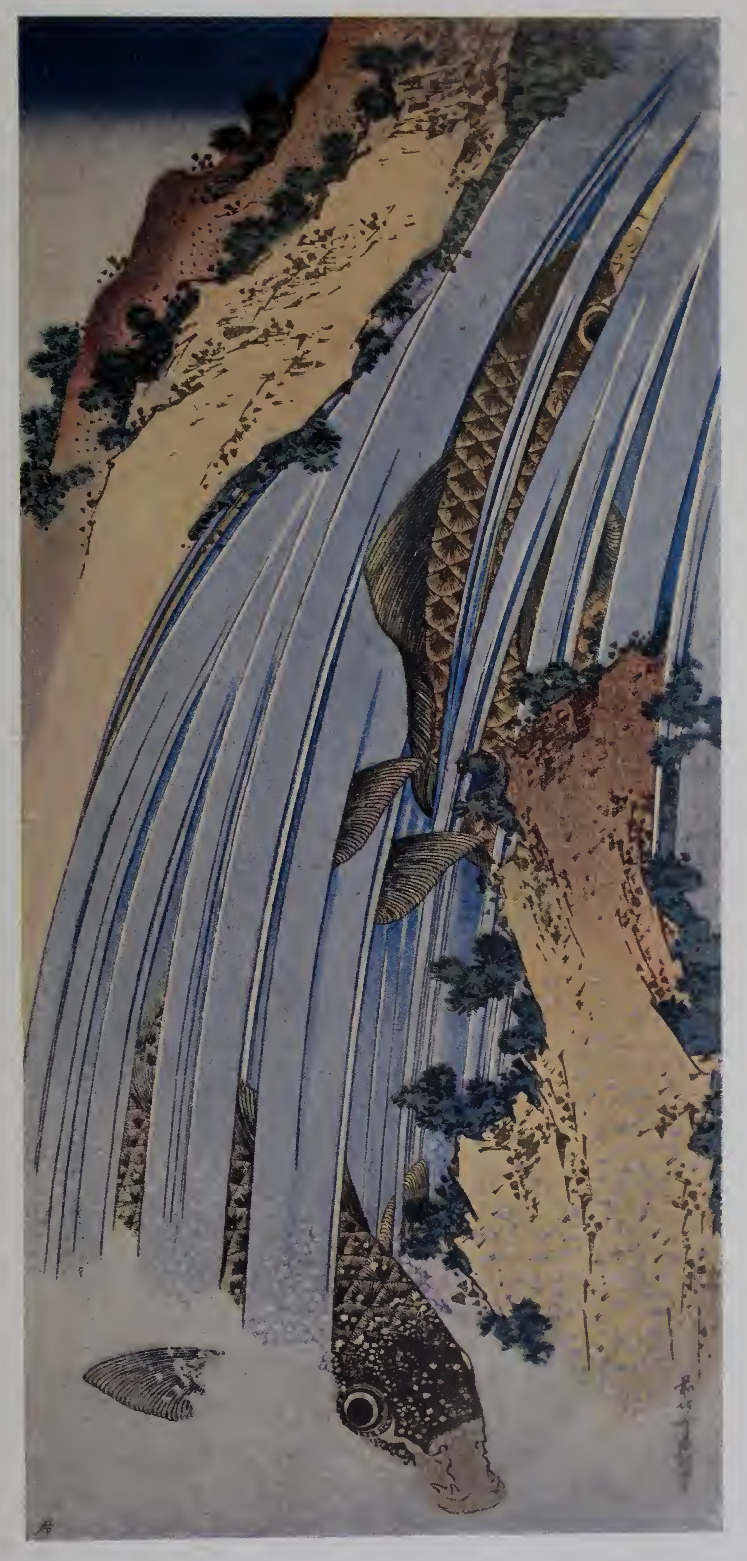
den Glanz der Rüstungen durch sie wiedergeben. Mit diesem metallischen Lüstre aus der Tiefe heraus trieben Hokusai und seine Schüler bald einen solchen Aufwand, daß ihre Surimonos kostbaren Mosaiken glichen, deren Herstellung unter Umständen zwanzig Platten und mehr erforderte. Von den Szenen aus dem Frauenleben, die wir von Hokusai reproduzieren, sind besonders die musizierenden und die toilettemachenden Frauen (Abb. 6 und 7) als charakteristische Beispiele überreicher Gold- und Silberprägung anzuführen. Nicht nur Gewänder, Gürtel und Haarschmuck, auch das Toilettenkästchen aus schwarzem Lack ist mit einem goldenen Dreiblattmuster geziert, einem Farbenspiel, von dem unsere Abbildung naturgemäß nur eine schwache Vorstellung zu geben vermag. —

Der Ruf von Hokusais zeichnerischer Geschicklichkeit war zur Wende des achtzehnten Jahrhunderts auch zu den Holländern, deren Verkehr mit Japan damals auf das Hafengebiet von Nagasaki beschränkt war, gedrungen. Bei dem Pflichtbesuch, den die Europäer alle fünf Jahre dem Shogunenhof abzustatten hatten, klopfte der Kapitän des holländischen Schiffes auch an der ärmlichen Behausung unseres Künstlers an, dem trotz seines andauernden Fleißes Tag für Tag Existenzsorgen zu schaffen machten. Wie groß war Hokusais und seines Weibes Freude (der Künstler hatte sich inzwischen verheiratet), als ihm der holländische Kapitän einen Auftrag überwies, das Leben eines Japaners und einer Japanerin von der Geburt bis zum Tode in zwei Gemälden darzustellen, wofür 150 Goldreïs als Honorar vereinbart wurden. Nicht genug damit, bestellte auch der Schiffsarzt ein zweites Exemplar zu demselben Preise.

Der überglückliche Hokusai bot sein ganzes künstlerisches Vermögen auf, um die beiden Auftraggeber zufrieden zu stellen. Es gelang ihm auch: der Kapitän war hocherfreut und zahlte anstandslos die ausbedungene Summe. Der Mediziner, der den Stolz des Künstlers nicht kannte und ihn wohl nach seiner bescheidenen Kleidung einschätzte, suchte den Preis zu drücken und bot ihm 75 Reïs für das Gemälde. Empört über den Wortbruch packte Hokusai seine Dublette ein und ging nach Hause. Sein Weib machte ihm Vorwürfe: man müsse nehmen, was man erhalten könne, wenn man sich vor Schulden nicht zu retten wisse. Hokusai entgegnete, was Männer in solchen Fällen Frauen gewöhnlich zu entgegnen pflegen — und sein künstlerisches Selbstgefühl wurde belohnt. Bald darauf überbrachte ein Bote des Kapitäns, dem die Handlungsweise des Japaners gewaltig imponiert hatte, den Rest des Geldes.

Hokusais Stellung unter den führenden Künstlern der ukioyé-riu festigte sich nun von Jahr zu Jahr. Wie sehr man in seinen Kreisen den durch widrige Existenzsorgen in seiner künstlerischen Entwickelung lange aufgehaltenen, aber jetzt machtvoll vorwärtsstrebenden Meister zu schätzen begann, zeigt ein Gedichtband des Jahres 1798, „Tanzlieder für Männer", an deren Ausstattung die hervorragendsten Illustratoren der ukioyé-riu beschäftigt waren. Hier stößt zum ersten Male der Name Utamaro mit dem Hokusais in der Öffentlichkeit zusammen, und eine persönliche Annäherung der beiden Künstler, von denen Utamaro der gebende, Hokusai der empfangende Teil gewesen sein möchte, ist nur zu wahrscheinlich.

Auch stilistisch lassen sich die Anregungen, die Hokusai dem mondänen Frauenmaler verdankt, der Mode und Markt beherrschte wie kein anderer Künstler vor ihm, bequem von den Arbeiten des nun Vierzigjährigen ablesen. In den Farbendruckalbums der ersten Jahre des neuen Jahrhunderts, Yehon Azuma Asobi (schwarz 1799, farbig 1802), Toto meisho ichiran (erste Auflage 1800, zweite Auflage von demselben Jahr unter dem Titel Toto shokei ichiran), Sumidagawa Riogan (1804), die sämtlich Sehenswürdigkeiten und schöne Punkte der Landschaften um Yedo darstellen, schreitet die hochgebaute und elegante Frau Utamaros mit den mageren Ärmchen, den rassigen Gelenken und dem spinnenwebzarten Leib die pittoresken Ufer des Sumidaflusses entlang, zu zweien oder auch im Gespräch mit hageren Männern, die durch die Unbeweglichkeit der Maske, die lange Nase, die hochgezogenen Augenbrauen und das Mage, einen kurzen mit Schnüren umwickelten Zopf, der über den Scheitel nach vorn



Karpfen, den Wasserfall hinaufspringend.
Besitzer: Kunsthandlung R. Wagner, Berlin.

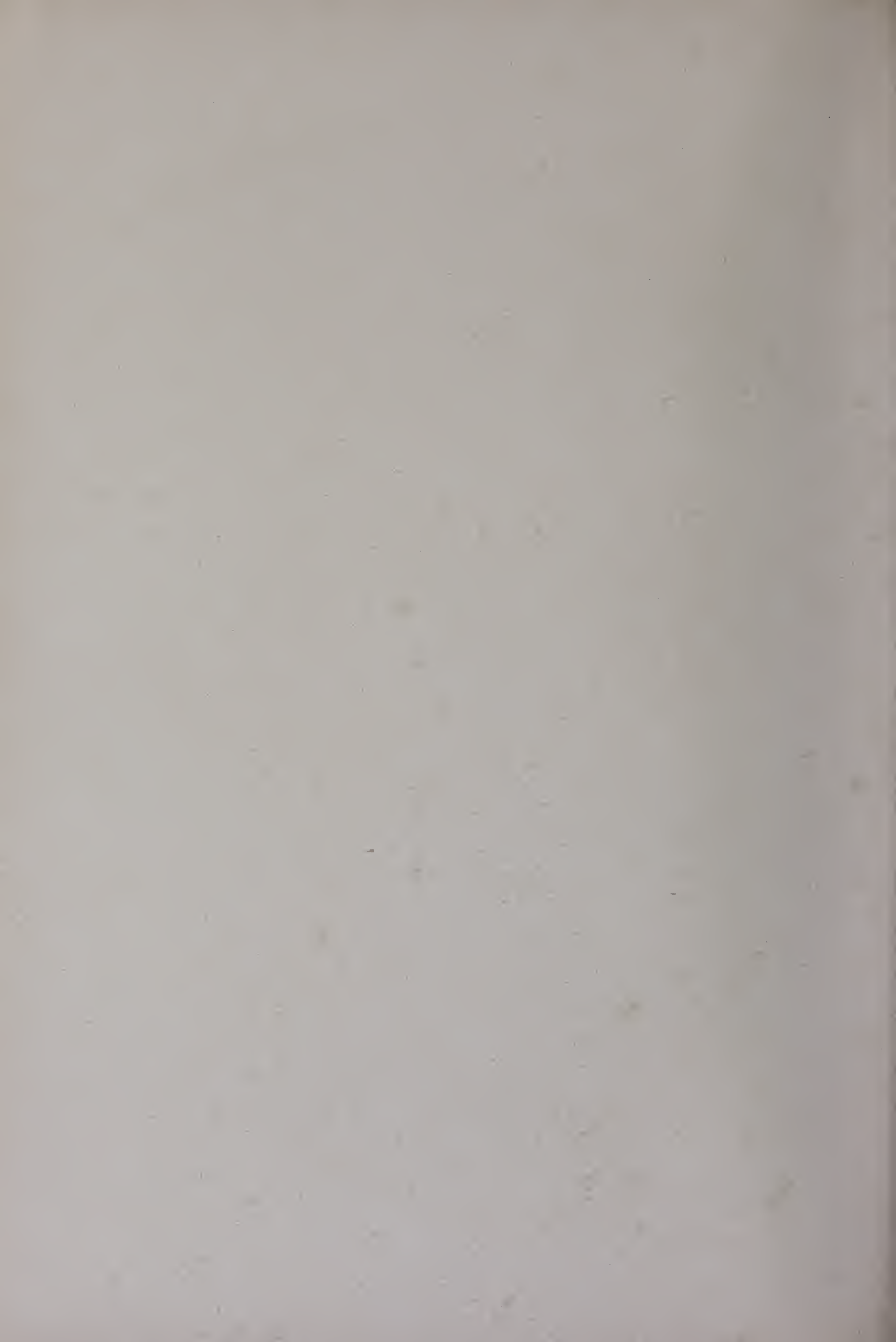




Abb. 56. Aufbruch aus dem Dorfe bei Morgendämmerung (Provinz Koshu, Station Isawa). Aus den 36 Ansichten des Fuji.
Sammlung R. Wagner, Berlin. (Zu Seite 80.)

gelegt wurde, als Angehörige der vornehmen Stände gekennzeichnet sind. Ihr geräuschloses und adliges Schreiten paßt zu der leisen Grazie der weiblichen Bewegung; um so brutaler grinst und glotzt die misera plebs, die sich mehr und mehr in die Bilder Hokusais hineindrängt, auf die würdevollen Bannerträger des in den letzten Zügen liegenden Feudalsystems. Mit offensichtlichem Behagen füllt Hokusai seine Kompositionen mit gemeinen Gesichtern: die kahlgeschorenen Dickköpfe mit den großen Kiefern, den Wulstlippen, den aufgestülpten Nasenflügeln, den bäurischen Gebärden, die wie Heringe gedrängt im Theater sitzen und mit plumpen Gesten die Pointen des Stückes unterstreichen (Abb. 8), sie geben einen Kontrast zu dem feinen länglichen Oval des verschlossenen Frauenantlitzes, wie ihn Hokusai sich nicht wirksamer wünschen konnte.

Gonse, dem die ersten, sehr seltenen Auflagen der „schönen Ansichten von Yedo" zur Hand waren, rühmt den fremdartigen Wohlgeschmack ihres Kolorites, den ernst gestimmten Zusammenklang des Goldgelb, des verschossenen Grün und des Feuerrot. Die auffallende Vorliebe Hokusais für erdige und schwere Farben, die ihn in dieser Zeit zu graublauen, braunen, dunkelvioletten Tönen greifen läßt, denen er sparsame Flächen Ziegelrot zur Auflockerung beimengt, dürfte ebenfalls auf den Einfluß Utamaros zurückzuführen sein, dessen Palette von Jahr zu Jahr das, was sie an blühenden Farben einbüßte, an gebrochenen und stumpfen Tönen gewann.

Die Arbeiten Hokusais in dieser Periode seines Mannesalters sind durch einen Grundzug ausgezeichnet: die Betonung des Landschaftlichen. Shiba Gokan, ein Maler, dem in Nagasaki europäische Zeichnungen und Illustrationswerke in die Hände geraten waren, hatte schon im Jahre 1796 dem ihm befreundeten Hokusai in seine frisch erworbenen Kenntnisse abendländischer Perspektivlehre eingeführt. Zudem war in den beiden letzten Jahrzehnten, gefördert durch die freiere Naturauffassung der shijo- und ukioyé-Schule, ein starkes Heimatgefühl in den Japanern erwacht, das sie trieb, die historischen Stätten und pittoresken Gegenden ihres Landes zu bereisen und zu studieren. Dieses Bedürfnis zeitigte binnen kurzem eine üppig wuchernde Literatur. Sie gab auch den Illustratoren, die zu größerer typographischer Treue gezwungen waren, ein neues Arbeitsfeld und gesunde Anregungen.

Hokusai folgte also nur dem Zuge der Zeit, wenn er der landschaftlichen Umrahmung seiner Kompositionen größere Aufmerksamkeit zuwandte. Es ist ein etwas fluktuierendes Bild, das diese Entwicklung Hokusais zum Landschafter darbietet. Chinesische Perspektive wird zuweilen, anscheinend aus Bequemlichkeitsrücksichten, weil das Gelenk das Auswendiggelernte schneller hergab, oder aber weil der Stoff in China spielte, beibehalten. Noch auf manchem Blatte um 1800 baut Hokusai Mittel- und Hintergründe aus Kulissen auf; pittoreske Felsen, Häuschen und Bäume, deren Blätter nicht an den Zweigen, sondern an den Ästen sitzen, türmt er schematisch übereinander und durchquert sie mit den schablonenhaften Streifenwolken Chinas. Auf den meisten Kompositionen aber offenbart er stolz seine bereicherte Erkenntnis. Er schiebt den Horizont zurück, indem er mit breiten Flächen, Strichen und Punkten einen fernen Uferrand angibt; er erreicht eine gewisse Sonnigkeit der Atmosphäre, indem er über Himmel und Wasser einen grauen Ton druckt, der nicht überall deckt, sondern im Äther und dort, wo Uferkette und Wasserlinie am Horizont zusammengehen, das hellere Papier durchscheinen läßt, so daß Wölkchen am Himmel zu ziehen und der Fluß am Horizont in feinem Dunste zu schimmern scheinen. Der Baum bekommt eine Physiognomie, das Laubwerk ist geballt, als ein Ganzes fest zusammengenommen. Es ragt kräftig in den Himmel hinein und steht vor dem Auge als eine in individueller Bewegung erfaßte Silhouette.

Auch die Menschen lösen sich allmählich aus starrem Schweigen. Was in kalligraphisch abgezirkeltem Linienschwung dem Auge eine Richtungsbahn war, die es hinauf und hinab gleiten konnte mit jenem gedämpften Wohlgefühl, das der Anblick eines strengen Tapetenmusters gewährt, das wird jetzt Nerv, entladet verborgene Kräfte und strömt den warmen Atem des Lebens aus. Der Körper befreit sich aus steifen Gelenken. Weniger der der Frauen, deren schematisch gebogener Sylphidenleib in dem



Abb. 57. Die Station Hodogaya (bei Yokohama im Tokaido). Aus den 36 Ansichten des Fuji. Sammlung R. Wagner, Berlin. (Zu Seite 80.)



Abb. 58. Sturmwind (Station Yejiri, Provinz Sunshu). Aus den 36 Ansichten des Fuji. Sammlung R. Wagner, Berlin. (Zu Seite 80.)

weichfließenden Gewand auch Hokusai noch immer auf die typische S-Linie hin komponiert. Die neuen Bewegungsfaktoren sind Männer und Kinder (Abb. 9). Sie recken sich, springen und laufen und bilden bewegte Gruppen. Nicht mehr wie früher ergibt jede Komposition, in Längsstreifen geschnitten, mit jedem Streifen ein im Umriß abgeschlossenes Bild. Große Flächen bleiben leer und stumm, damit die Ebene das Gedehnte und der Himmel den Schein unermeßlicher Wölbung erhalte. So ordnen sich die Menschen mehr und mehr der Landschaft unter.

Über den interessanten Gärungsprozeß, der sich im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts im Innern Hokusais vollzogen haben muß, erfährt man von seinen Biographen leider nichts. Statt einer Stilanalyse geben sie trockene Aufzählungen, ein Lob ohne jede Abschattierung und Anekdoten. Sie werfen nicht immer das günstigste Licht auf Hokusais äußere Lebensführung. Dieser Fanatiker der Arbeit,



Abb. 59. Der Fuji vom Strand von Shichirigahama (in der Provinz Soshu).
Aus den 36 Ansichten des Fuji. Sammlung R. Wagner, Berlin. (Zu Seite 80.)

der sich von seinen Lieferanten betrügen ließ, der seine Zeichnungen für ein Spottgeld verkaufte und darum niemals in geregelte Verhältnisse kam, vernachlässigte eine japanische Nationaltugend, die Reinlichkeit, in einer Weise, daß man mit einigem Schrecken den Gedanken an das Äußere dieses Mannes und seine Umgebung, der er seinen Stempel aufgeprägt hatte, von sich abschüttelt. Hokusai war hierin der Antipode des feinen und gepflegten Utamaro. Seine Werkstatt starrte von Schmutz, so daß Besucher sich nicht niederzusetzen wagten; hatte sich die Unwirtlichkeit seines Heims derart gesteigert, daß auch ihm endlich der Ekel in den Hals stieg, so verließ er kurzerhand das Atelier. Hokusai hat nicht weniger als 83 mal in seinem Leben das Domizil gewechselt.

Es ist erklärlich, daß die Aristokratie jede Berührung mit diesem ungesellschaftlichen Genie vermied. Seine zeichnerische Bravour, die ihn in ihren Augen den Kano-Meistern ebenbürtig erscheinen ließ, wagten auch sie nicht mehr anzuzweifeln, nachdem Hokusai an einem religiösen Festtage durch die riesengroße Zeichnung eines



Abb. 60. Gewitter unterhalb des Fuji. Aus den 36 Ansichten des Fuji.
Sammlung R. Wagner, Berlin. (Zu Seite 80.)

Dharma dem verblüfften Volk eine Probe seiner Handfertigkeit abgelegt hatte, nachdem des Shoguns geheiligte Person, der bis dahin noch niemals einen Bürgerlichen in Audienz empfangen, unseren Maler zu sich befohlen und von ihm einen noch glänzenderen Beweis seiner Skizzierkunst erhalten hatte.

Es ist sympathisch, daß der so geehrte Hokusai, dem nun von allen Seiten Schüler zuströmten, in dieser öffentlichen Anerkennung nur einen Ansporn zu noch rastloserer Tätigkeit erblickte, daß er nicht gesättigt stehen blieb, sondern weiter an sich feilte und seine Kunstauffassung zu vertiefen strebte. Die Apposition, die er in dieser Zeit seinem Namen beifügte, Gwakiojin Hokusai, d. h. der von der Malerei besessene Hokusai, zeichnet klar das Bild seiner Psyche. Seine Kunst war ihm alles. Sie ersetzte ihm Liebe, Freundschaft (für die er übrigens nur eine sehr mittelmäßige Begabung hatte), Ruhm und Wohlleben, die sich eingestellt hätten, wäre ihm nur eine ganz geringe Dosis industriellen Geistes zuteil geworden. Überall Eindrücke sammelnd, skizzierend, suchte er der Erscheinungen Herr zu werden, die sich ihm in den beiden Welten, in denen er lebte, aufdrängten: der realen, die ihm die Formen alles Körperlichen lieh, und einer erdichteten, die von Fabelwesen, von Gespenstern, von schrecklichen Visionen und Halluzinationen erfüllt war und in die er gern hineintauchte, wenn sein ekstatischer Geist der Gleichförmigkeit des Alltags überdrüssig geworden war.

Und niemand vor ihm oder nach ihm in der japanischen Malerei hat die Gebilde eines entfesselten Künstlerhirns mit so beklemmender Deutlichkeit festzuhalten gewußt wie Hokusai. Er hatte in dem schon erwähnten Romancier Bakin einen kongenialen Autor gefunden, dessen Texte angefüllt waren mit Taten des Schreckens, mit Schilderungen von Visionen, Totschlägen, Martern und jenen ehrenvollen Selbstentleibungen, die unter dem Namen harakiri (der korrektere Ausdruck lautet „seppuku") auch in Europa Gegenstand interessanter kulturpsychologischer Untersuchungen geworden sind, — Dinge, deren grausame und herzbeklemmende Details den Illustrator Hokusai zeichnerisch derart reizten, daß er sich zu einem fünfjährigen Bündnis mit Bakin bereit erklärte.

Als eine Frucht dieser gemeinschaftlichen Tätigkeit erschien im Jahre 1807 ein Roman in fünf Bänden „Shin Kasané guedatsu monogatari“ (Die Verwandlungen des Geistes der Kasané), dessen Inhalt sich Goncourt von Hayashi übersetzen ließ und dessen Tafeln er beschreibt. In seinem späteren Werke greift Hokusai wiederholt auf die Figur der Kasané zurück, und es ist wichtig, auf dieses Buch, das die Art der Hokusaischen Illustrierung gut kennzeichnet, näher einzugehen.

Kasané ist ein häßliches und boshaftes Weib, das von ihrem Gatten getötet worden ist und deren Geist der zweiten Frau des Mörders häufig erscheint. Dies ist kurz der Vorwurf des Romans.

In einer der sechs bemerkenswerten Illustrationen, die Goncourt anführt, ist zunächst die Ermordete auf einer flachen Anhöhe sitzend dargestellt, wie sie von ganzen Schwärmen kleiner Vögel umflattert wird — eine symbolische Szene, die auf die Sünden der Kasané und ihre Bestrafung hindeutet. — Dann folgt ein Blatt, auf dem der Gattenmörder ein japanisches Schriftstück über seinem Kopfe hält, das sich krümmt und windet und schließlich in eine Schlange endet. Die häßliche Kasané mit einem Flaschenkürbis-Kopfe schwingt einen Feuerschirm, aus dem eine Kröte herausspringt. — Ein drittes Blatt stellt den Vater der Kasané dar, einen Marionettenhändler, der einen Sonnenschirm über seinem Kopfe ausgespannt hat, an dem rund herum Gliederpuppen hängen. Er läßt einen Hampelmann, dessen Glieder durch fünf, sechs Bindfäden regulierbar sind, allerlei tolle Luftsprünge machen.

Eine äußerst wirkungsvolle Illustration veranschaulicht die Ermordung Kasanés. Ihr Mann hat sie in den Fluß geworfen und sie klammert sich nun in Todesangst an dem Kahne fest, von dem aus der Mörder mit seinem Ruder auf sie einschlägt.

Es folgte der Selbstmord der zweiten Frau, die sich der Qual täglicher Visionen entziehen will. Im Augenblick ihres Todes entweicht von ihr der Geist, der sie peinigte, in Gestalt eines Rauchwölkchens, gekrönt von dem Kopfe Kasanés.

Das Buch schließt mit einer grau in grau getönten buddhistischen Hölle, in der

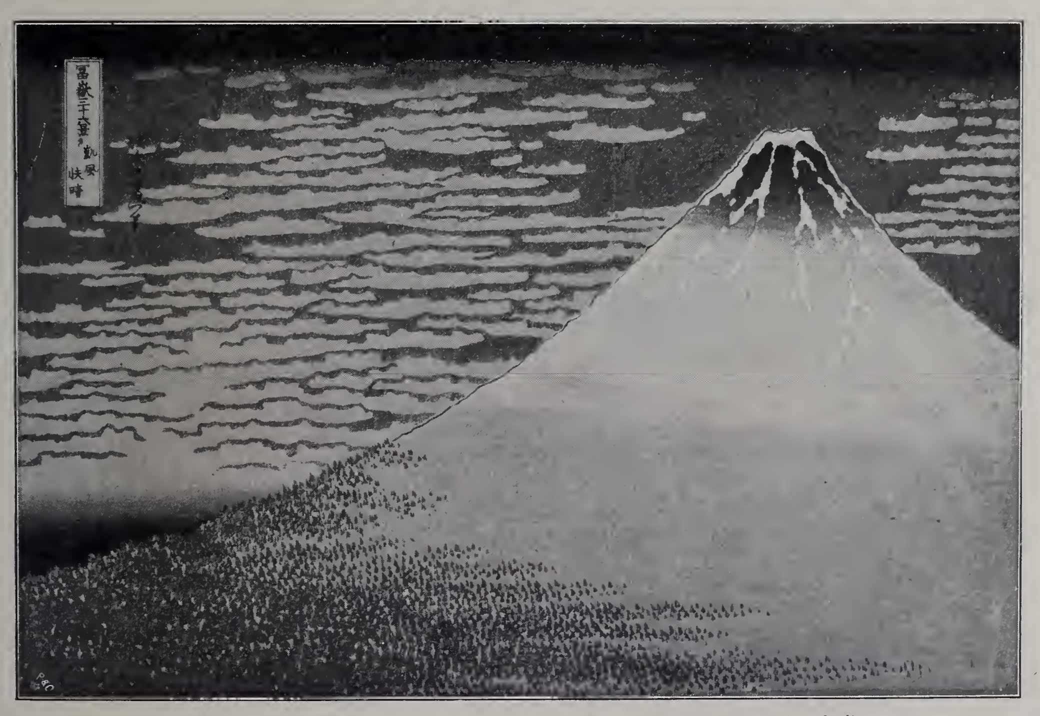


Abb. 61. Der Fuji bei schönem Wetter. Aus den 36 Ansichten des Fuji. Sammlung R. Wagner, Berlin. (Zu Seite 80.)

die Verdammten mit einem großen Aufwand an sinnreichen Martern in alle erdenkbaren Abgründe physischen Schmerzes gestürzt werden.

Neben diesem grausamen Buche, in dem es von frischem Blute Sterbender förmlich dampft, beschäftigten Hokusai in den letzten Jahren des ersten Jahrzehnts hauptsächlich Illustrationen zu Geschichtswerken Bakins, wie dem Shimpen-Suiko Gwaden, einer chinesischen Heldengeschichte, die im Laufe der Jahrzehnte den stattlichen Umfang von

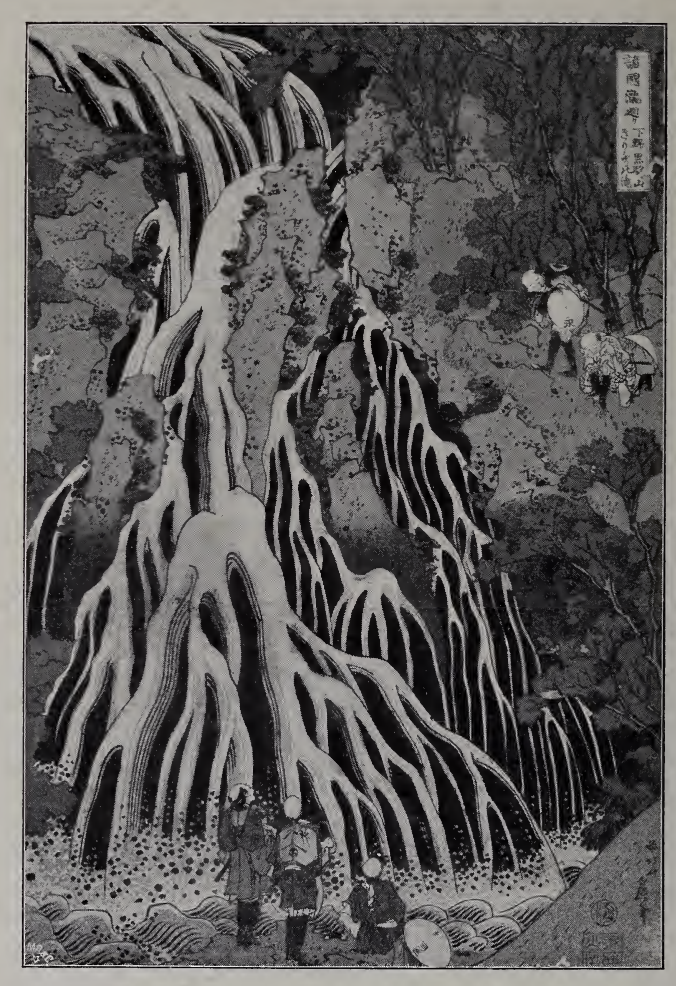


Abb. 62. Der Kirifuri-Wasserfall auf dem Berge Kurokami (in der Provinz Shimotsuke). Aus den „Wasserfällen“. Sammlung R. Wagner, Berlin. (Zu Seite 82.)

neunzig Bänden annahm, und dem Shanshiti Zéndén Mauka no Yumé, einem historischen Roman in siebzehn Bänden.

Die japanischen Werke sind tatsächlich nicht so voluminös, wie es ihrer Bandzahl nach anzunehmen wäre. Das japanische Buch ist ein mittelstarkes Heft, in dem stets nur eine Seite bedruckt ist. Zumal die Kana-, die japanischen Silbenschrift-Zeichen, in denen die meisten Vorworte der Hokusaischen Holzschnittwerke gedruckt sind, nehmen soviel Raum ein, daß drei Seiten japanischen Kana-Textes noch nicht eine europäische Druckseite in Oktav füllen würden.

Auch sonst gibt es manches Absonderliche von europäischen Druckwerken an dem japanischen Buche. Es beginnt da, wo wir schließen. Ein langes und schmales

Etikett in der linken Ecke des steifen, mit buntem Papier bezogenen Deckels trägt den Titel und die Bandzahl. Die erste und letzte Seite (unser Vorsatz) wird vom Verleger zu Bücheranzeigen verwendet. Die Schrift ist von oben nach unten zu lesen.

Die Heftung geschieht derart, daß der zwei Seiten umfassende Druckbogen mit dem geschlossenen Falz nach außen zu liegen kommt. Die übereinander geschichteten Blätter werden an den offenen Seiten mit einem Seidenfaden geheftet und durch einen

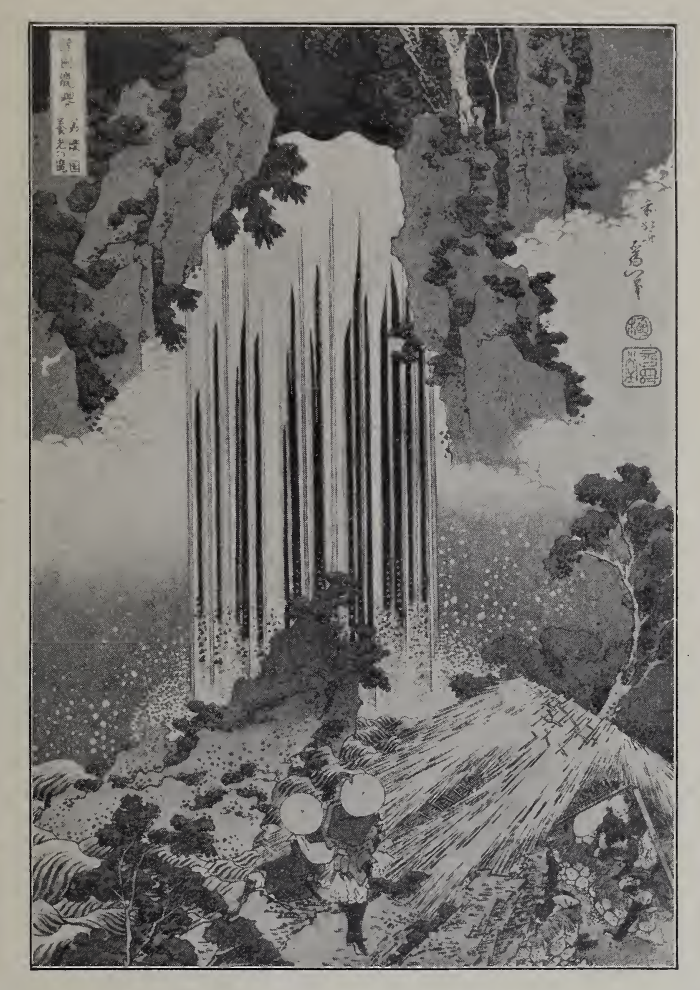


Abb. 63. Der Wasserfall Yoro (in der Provinz Mino). Aus den „Wasserfällen". Sammlung R. Wagner, Berlin. (Zu Seite 82.)

Stoffvorstoß unten und oben geschützt. Ein japanisches Buch ist also stets von seinem Rücken aus aufzublättern.

Das zweite Jahrzehnt des neunzehnten Jahrhunderts wird zu einem Markstein in Hokusais Leben: es ist das Jahrzehnt der Mangwa, die ihn bis zu seinem Tode beschäftigte und deren erste Bände den Sechziger mit einem Schlage zum Haupt der ukioyé-riu und zum populärsten Maler Japans erhoben; jenes Werkes, das den Meister auch in Europa bekannt gemacht hat.

Hokusai hatte sich unmittelbar nach dem großen Bucherfolge des Shanshiti Zéndén mit Bakin entzweit. Bakin fand, daß Hokusai sich zu wenig an den Text hielte und allzu willkürlich eigenen Intentionen folgte. Als der Romancier Änderungen einiger

Illustrationen verlangte und Hokusai sich energisch weigerte, seine Auffassung zu verlassen, ging das fünfjährige Bündnis der beiden populärsten Männer Yedos, die sich menschlich übrigens nie recht verstanden hatten, für immer in die Brüche.

Im Jahre 1812 erschien das erste Heft der Mangwa. In ihm hatte sich Hokusai völlig von den Männern der Literatur losgemacht; er fühlte, daß seine Zeichnungen auch ohne Kommentare sprächen. Nur ein hübsches Vorwort, das über die Entstehungsgeschichte des Werkes berichtet, von Keijin von Biroka in der Provinz Owari verfaßt, ließ er dem ersten Bande mit auf den Weg geben. Es lautet:

„Die Blicke und Gebärden der Menschen geben ihren Gefühlen des Ergötzens und der Enttäuschung, des Leidens und der Freude reichlichen Ausdruck. Auch haben die hallenden Berge und gurgelnden Ströme, die rauschenden Bäume und Kräuter alle ihre besondere Art, und die Tiere des Feldes und die Vögel in der Luft, die Kerbtiere, die Kriechtiere und die Fische, alle sind sie voll Lebenskraft, und unsere Herzen freuen sich, wenn wir solche Fülle von Freude und Lebensgenuß in der Welt erblicken. Und dennoch — mit dem Wechsel von Ort und Jahreszeit schwindet alles und ist vorüber. — Wie sollen wir den Geist und die Form aller Freude und allen Glückes, welche das Weltall erfüllen, den kommenden Geschlechtern überliefern und zur Kenntnis unserer Tausende von Meilen entfernten Zeitgenossen bringen? Die Kunst allein kann die lebendige Wirklichkeit der Dinge dieser Welt verewigen, und nur die wahre Kunst, welche im Reiche des Genius heimisch ist, vermag dies zu erreichen.

„Die seltene Begabung des Meisters Hokusai ist im ganzen Lande bekannt. Diesen Herbst besuchte der Meister zum Glücke auf seiner Reise gen Westen unsere Stadt und machte dort zu beiderseitiger großer Freude die Bekanntschaft des Malers Bokusen von der Mondscheinhalle, unter dessen Dach an dreihundert Entwürfe ersonnen und ausgeführt wurden. Himmlische Dinge und Buddhas, das Leben der Männer und Frauen, ja sogar Vögel und andere Tiere, Kräuter und Bäume wurden vorgenommen, und des Meisters Pinsel schilderte alle Phasen und Formen des Daseins. Zuvor ist eine Zeitlang die Begabung unserer Künstler im Schwinden gewesen; ihren Schöpfungen



Abb. 64. Die Brücke in Fukii (in der Provinz Yechizen). Aus den „Brücken“.
Sammlung R. Wagner, Berlin. (Zu Seite 82.)

fehlte Leben und Bewegung, und die Ausführung ihrer Ideen war unzulänglich. Was das hier Dargebotene betrifft, so wird, möge es auch nur in groben Skizzen bestehen, niemand die bewundernswerte Wahrheit und Kraft verkennen. Der Meister hat versucht, allem, was er zeichnete, Leben zu verleihen, und wie es ihm gelungen, beweisen die Lebensfreude und das Glück, die er so getreulich ausgedrückt hat. Wer kann diesem Werke noch etwas hinzufügen? Dem strebsamen Kunstschüler wird diese Sammlung ein unschätzbarer Führer und Lehrer sein. Den Titel, Mangwa, grobe oder flüchtige Skizzen, hat der Meister selbst gewählt."



Abb. 65. Himmelsbote (Engel), von einer schönen Frau in chinesischer Tracht dargestellt. Aus dem Yehon Suikoden. (Zu Seite 82.)

Aus dem Vorworte erhellt, welche Bedeutung die Freunde des Künstlers dieser Publikation beimaßen. Nach den in Europa kursierenden Exemplaren gewinnt man freilich keinen guten Eindruck von diesem später viel nachgeahmten Holzschnittwerk des Meisters. Es sind meist Drucke der letzten Dezennien, von Platten gedruckt, die nicht einmal nach den Originalstöcken, sondern nach den Stöcken der zweiten Auflage hergestellt worden sind.

Die Namen der Holzschneider der ersten Auflage sind uns aufbewahrt: beiden, Yegawa Tamekiti und Yegawa Santaro, hat Hokusai bis an sein Lebensende ein dankbares Gedächtnis für die ausgezeichnete Sauberkeit ihrer Reproduktion bewahrt und sie häufig seinen Verlegern für seine späteren Werke empfohlen.

Nach Gonse sind die ersten Ausgaben der Mangwa an dem stärkeren Papier, der Schönheit der in zwei oder drei Tönen — grau, schwarz und einem rötlichen Bister — gedruckten Abzüge, der außerordentlichen Reinheit der Umrisse und der Zartheit der Halbtöne kenntlich. Besonders das Grau ist von wundervoller Weichheit und auf den Drucken nach den Originalstöcken so fein abschattiert, daß es zumal auf Darstellungen landschaftlicher Art zu einem unerläßlichen Stimmungsfaktor wird. Die Holzschnitte der neueren Zeit, für den europäischen Markt angefertigt, verzichten auf diese intimen Wirkungsmittel völlig.

In der Mangwa fand der japanische Impressionismus vielleicht seine originellste und bizarrste Ausprägung. Fünfzehn Bände voll von Augenblicksskizzen, zusammenhanglos über die Seite gestreut, ein Stoff-Tohuwabohu, das naiv und kindlich anmutet, wie so manches aus dem Anschauungsleben der Japaner, und dabei Genieblitze auf jedem dritten Blatte, inmitten eines Wustes von zeichnerischen Nichtigkeiten, die den Europäer oft ratlos machen.

Der erste Band, der allein 300 Figürchen auf fünfundzwanzig Oktavseiten bringt, beginnt mit einer Darstellung von Jotonba, einem legendaren Doppelwesen, das als die Personifikation des Geistes der uralten Kiefer und als Sinnbild glücklichen Greisenalters gilt. Die nächsten Seiten füllen allerlei Begebenheiten aus der chinesischen und



Abb. 66. Szene aus dem chinesischen Roman Suikoden. (Zu Seite 82.)

japanischen Sage und Geschichte, die sieben Glücksgötter mit ihren Attributen, Kinderszenen und drollige Satiren auf buddhistische Priester, die Hokusai mit noch geringerem Respekt als sein großer Vorfahr Toba Sojo behandelt. Es folgen winzige Ausschnitte aus dem Leben der Handwerker (Abb. 10), Straßengaukler in abenteuerlichem Aufputz, Gepäckträger, Angler, halbnackte Raufbolde, alles in den kühnsten Verkürzungen, jede Linie voller Leben. Die japanische Häuslichkeit wird abgeschildert, nicht ohne ein Pfefferkörnchen voll Bosheit; etwa eine musikalische Soirée in kleinem Kreise, die zu lange ausgedehnt worden ist und die Zuhörer in einen förmlichen Gähnkrampf versetzt. Ganz wie bei uns. Die Zweischwertermänner (Samurai) ziehen in karikierter Würde vorüber, trunkene und übervoll gegessene Paare, Picknicks und Pilzesammler, badende und toilettemachende Frauen in bisweilen allzumenschlichen Beschäftigungen. Ein neues Blatt bringt Vierfüßler, jämmerlich verzeichnet, aber korrekt nach chinesischer Auffassung. Es folgen Vögel, Reptilien, Insekten, Pflanzen, Fische, Berge, Felsen mit den gezackten chinesischen Umrissen, Häuser, Brücken und Wasserfälle, manches ganz ungenießbar, anderes wieder, besonders die Pflanzenstudien, geschickt ausgeschnitten und unvergleichlich treffsicher mit schnellem Pinselzug hingesetzt.

Der zweite Band variiert die Bilder des ersten und bringt wenig Neues. Das erste Blatt zeigt zwei der fabelhaften Hoo-Vögel mit ihren lang herunterhängenden Schweiffedern; es folgen Drachen, Schlangen, Angehörige der Buddha-Sekten, die Hokusai ebenso wie den steifen Samurai nur zu gern aufs Korn nimmt. Den Schluß bilden allerlei Garten- und Tempelschmuck, Felsstudien, Miniaturlandschaften, und endlich ein packendes Wellenbild, das noch nicht den kraftvollen Stil der Fuji-Seestücke erreicht, aber aus dem kunstgewerblichen Kleinkram dieses Heftes wirkungsvoll herausfällt.

Im dritten Band, dessen Titelschild von zwei Karako, chinesischen Knaben, gehalten wird, beginnt der Reigen mit allerlei Gottheiten, den Shitenwo, vier Himmelskönigen, der anmutigen Takiniten und dem mit Reisgarben beladenen Inari-daimio-jin, den beiden Beschützern des Reisbaues, dessen Bestellung und Ernte Hokusai dann auf den nächsten fünf Seiten schildert. Ringer, Suzume-odori-Tänzer, Bauern mit tellerartigen Strohhüten, die lustig wie die Sperlinge (suzume) herumhüpfen, allerlei

Landschafts- und Tierbilder wechseln ab mit schrecklichen Fabelwesen von mittelalterlich-barbarischer Erfindung: Senkio, die durchbohrten Menschen, die im Brustkasten ein Loch haben, in das sie Tragbalken einstellen, Gekiboku, die Schwanzmenschen, die ihre eigenartige Zugabe beim Niedersitzen in drollige Verlegenheit bringt, Tenaga und Ashinaga, Langarm und Langbein, die sich gegenseitig beim Fischfang unterstützen; Menschen ohne Magen und mit drei Leibern, tierköpfige und pferdefüßige Individuen; die Tengu schließlich, winderregende Geister, mit Adlerflügeln und Vogelschnäbeln ausgerüstet und possierlich anzusehen. Ein Versuch, die europäische Perspektivlehre an einem möglichst schlagenden Beispiel zu demonstrieren, ist von so ungeheuerlicher Banalität, daß man annehmen muß, Hokusai habe mit Absicht seinen Lesern eine möglichst elementare Lösung dieses Problems geben wollen. Raijin, der üppig behaarte Donnergott, der den Donner mit seinen Wirbeln aus einem Kranze untereinander verbundener Trommeln hervorholt, und Futen, der Sturmgott mit seinem Windsack auf dem Rücken, geben sich mit dem martialisch dreinschauenden Teufelaustreiber Shoki ein Stelldichein.

Der vierte Band ist im wesentlichen eine Rekapitulation der früheren Hefte. Bemerkenswert ist das Titelblatt, auf dem ein Samurai im Festkleide, dem Neujahrsbrauche folgend, geröstete Bohnen ausstreut, um die bösen Geister des alten Jahres zu vertreiben, und die Schlußtafel, die die Wago-jin darstellt, glückverheißende Wesen, deren fette Körperlichkeit eheliches und Familienglück humorvoll symbolisiert.

Im Vorwort des fünften Bandes, der Architekturbilder enthält, werden mehrere Schüler Hokusais, der bereits erwähnte Bokusen, Hokkuun, Utamasa und der als Surimono-Künstler bekannte Hokkei als Mitarbeiter genannt. Besonders Hokkuun, von Hause aus Architekt und einer der ersten, der auf seinen Marinen Schlagschatten anwandte, scheint regen Anteil an diesem in den Details außerordentlich sauber durchgeführten Bande gehabt zu haben.



Abb. 67. Eine Halluzination. Aus den „Hundert Erzählungen“. Königl. Kupferstich-Kabinett, Berlin. (Zu Seite 84.)

Er beginnt mit einem Porträt der berühmtesten Architekten Japans, Tatihoo no Mikoto und Amano hikosati no Mikoto, mit ihrem Architektenstab, dem shaku, in der Hand; beide sind in ihrer Galakleidung. Es folgen Torii-Skizzen, jene galgenartigen Holztore, die dem Wanderer die Nähe eines Tempels anzeigen, einfache und verzierte Formen, sehr sauber mit einem blaßrosa Ton koloriert. Dann führt uns Hokusai in die Geheimnisse des Tempelbaus ein (die Tempel und die Schlösser der Fürsten, Daimios, waren die einzigen

Monumentalaufgaben der japanischen Architekten); er detailliert das Gebälk, die komplizierte Verdachung, den Glockenturm, Teile der Fassaden mit einer architektonischen Gewissenhaftigkeit, die durch die Mitarbeit Hokuuns, der mit seinem Lineal hinter dem Meister gestanden haben wird, erklärt ist. Auch eine Reihe schöner figürlicher Darstellungen enthält der Band am Schlusse, Hakuga no Sanmi, der die chinesische Musik in Japan einführte und sie soeben an Ort und Stelle erlernt, Abe no Nakamaro, einer der vornehmsten japanischen Dichter, der nach langjährigem Aufenthalt in China,



Abb. 68. Der Traum eines Mörders. Aus den „Hundert Erzählungen". Sammlung R. Wagner, Berlin. (Zu Seite 84.)

von Heimweh überwältigt, im Jahre 753 jenes klassische Uta-Gedicht an Chinas Küste niederschrieb, das sein Schwanengesang wurde (der Dichter kam auf der Heimreise um):

Am weiten Himmel
Rings um mich schauend denk' ich:
Ob der Mond wohl,
Der überm Berg Mikasa
In Kasuga aufgegangen. (Abb. 11.)

Endlich Kusunoki masashige auf einer Anhöhe mit über der Brust gekreuzten Armen, ein berühmter Patriot.

Der sechste Band, mit einem von Drachen gespannten Bogen als Titelblatt, handelt vom Waffenhandwerk. Das Bild des großen Takenoutchi no Sukune und seines Sohnes, der nach seinem Tode zum Kriegsgott Hachiman erhoben wurde, leitet ihn ein. Ihnen folgen Barekisonjin, der vierarmige Schlachtengott, der chinesische Held Gentoku und Kriegsszenen und -übungen mannigfacher Art. Pferde (in jener schematischen Zeichnung, wie sie sich seit Korin in der japanischen Kunst eingebürgert hatte), werden beschlagen, gestriegelt und gezähmt; wir sehen, wie die jungen Samurais den Bogen und das Schwert handhaben lernen. Eine europäische Feuerwaffe wird zerlegt und der Gebrauch geschildert. Die hübsche Zeichnung einer Friedenstrommel,



Abb. 69. Die Menschenfresserin. Aus den „Hundert Erzählungen“ Sammlung R. Wagner, Berlin. (Zu Seite 85.)

von Tauben, Sperlingen und Krähen umflattert, beschließt diesen dem Gott Hachiman gewidmeten Band.

Dem siebenten Bande geht ein hübsches Vorwort des zeitgenössischen Novellisten Shkitei Samba voraus, das die in diesem Bande dargestellten Landschaftsstudien mit einem zarten poetischen Hauche verklärt. Es lautet:

„. . . Sie sagen mir, wie sie gestern über den Fukawara gesetzt sind, bei Hirota, wo Tametomo göttlich verehrt wird, wie sie heute dem Ruf des Kuckucks gelauscht haben, der sich in den Gebüschen von Asaji-hara und Hashiba tummelte und erzählen mir noch von vielen anderen angenehmen Dingen. Und jetzt möchten meine Freunde, daß ich mich von meinem Sitz am Fenster, wo ich den ganzen Tag gefaulenzt habe, erhebe, um mich ihnen anzuschließen . . . sachte, sachte . . . Da bin ich auf und davon.

Ich sehe die unzähligen grünen Blätter in den dichtbelaubten Baumkronen zittern; ich betrachte die flockigen Wolken am blauen Himmel, wie sie sich zu vielgestaltig zerrissenen Formen phantastisch zusammenballen ... Ich spaziere bald hierhin, bald dorthin, nachlässig, ohne Willen und ohne Ziel ... Jetzt überschreite ich die Affenbrücke und horche, wie das Echo den Ruf der wilden Kraniche zurückgibt ... Jetzt bin ich im Kirschenhain von Owari ... Durch die Nebel, welche auf der Küste von Miho ziehen, erblicke ich die berühmten Kiefern von Suminoye ... Jetzt stehe ich bebend auf der Brücke von Kameji und schaue staunend hinab auf die riesenhaften Fuki=Pflanzen ... Da schallt das Brüllen des schwindelerregenden Wasserfalles von Ono an mein Ohr ... Ein Schauder durchläuft mich ... Nur ein Traum war es, den ich träumte, unweit meines Fensters gebettet, mit diesem Bilderbuche des Meisters als Kissen unter meinem Haupte ..."

Der Novellist hat von dieser Sammlung des Meisters, dem einheitlichsten und, nächst dem zwölften, dem reifsten Bande des Mangwa=Opus, nicht zu viel gesagt. Mag man über manches schematisch gezeichnete Wellenstück, über jene in chinesischer Manier umrissenen Felsen aus Papiermaché, über grobe perspektivische Fehler und einige mit zu leichter Hand hingeworfene Miniaturbildchen hastig hinwegblättern, man verweilt in staunender Freude vor sechs, sieben Tafeln, die neben schlagendem Pinselwitz von einer Großzügigkeit und dekorativen Pracht sind, wie Japan sie vor Hokusai noch nicht geboten bekam.

In diesem Hefte deutet schon alles auf den genialen Meister der Fuji=Bilder, der den Menschen, klein wie ein Spielzeug, den Gewalten kosmischer Kräfte aussetzte, Gewalten, die ihn bedrohten, hinterrücks überfielen und verschlangen. Welch ein Furor liegt in jenem Sturmbilde (Abb. 12), wo wahre Gießbäche aus den Schleusen des Himmels herniederprasseln, die Kronen der schwerbelaubten Bäume peitschen und sie zur Erde biegen wie einen schwachen Strauch. Das ist beobachtet, erfunden, Auge in Auge mit der Natur. Und wie hat Hokusai die Landschaft zu stilisieren, das Furioso der Bewegung zu steigern gewußt durch den wuchtigen Gleichklang der Diagonalen.



Abb. 70. Totentasse mit Totentafel. Aus den „Hundert Erzählungen". Königl. Kupferstich=Kabinett, Berlin. (Zu Seite 85.)

Diesem Maestoso folgt ein Cantabile (Abb. 13). Der Regen geht senkrecht hernieder, in langen Fäden. Einer der drei Bauern hat sich in einem launigen Einfall eines jener Blätter der riesigen Pestwurzstauden über den Kopf gestülpt, um sich vor dem Regen



Die Insel Tsukuda bei Tokyo. Aus den 36 Ansichten des Fuji. Sammlung R. Wagner, Berlin. (Zu Seite 78.)



zu schützen. Wie fein sind die Richtungskontraste des mit einem zarten grauen Ton gedruckten Regens und der fleischfarbenen Stiele genutzt! Man werde sich darüber klar, wie in diesem Doppelblatte die Flächen gefüllt sind, warum der Künstler da und dort Luft gelassen, mit welch hochentwickeltem Sinn für das Gleichgewicht aller Teile Hokusai das Figurendreieck dem der Pestwurzstauden gegenübergesetzt hat. Angesichts solcher Blätter, die aristokratisches Künstlertum atmen, sind die vielaufgeworfenen Fragen nach der Herkunft, nach der Bildung, nach der Seelenreinheit Hokusais mehr als müßig.

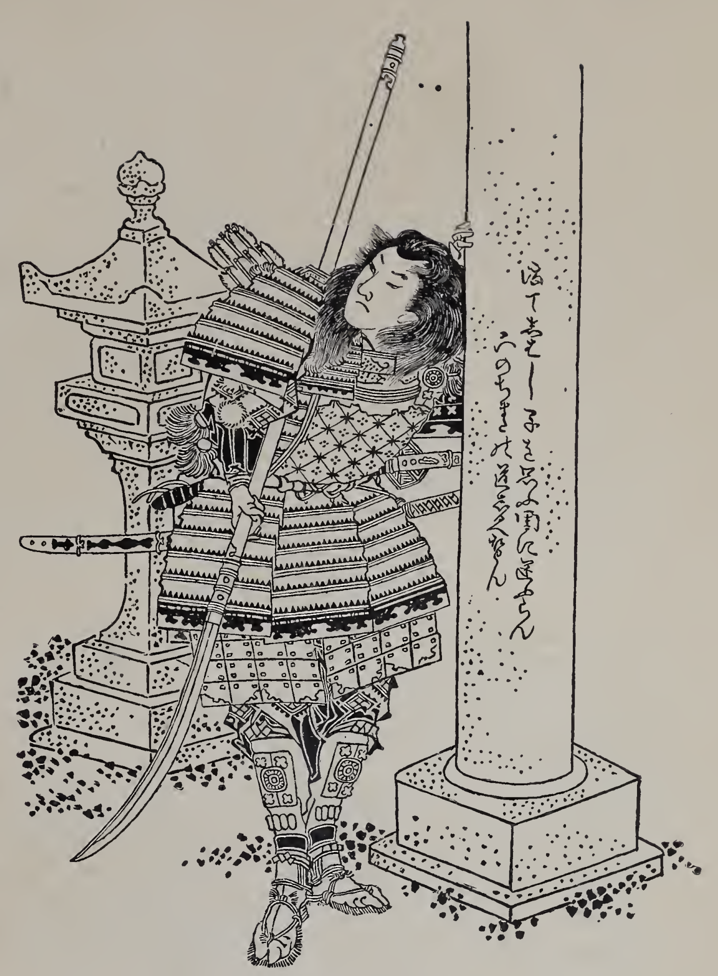


Abb. 71. Skemasas kindliche Pietät. Aus dem Yehon Kokio. (Zu Seite 87.)

Der achte Band der Mangwa, der auf einigen Seiten die Methoden des Seidenbaues erörtert und auch die schöne Göttin Seirio, die die Seidenzucht lehrte, abbildet, fällt gegen das vorhergehende Heft recht ab. Ein paar burleske Szenen, das mühevolle Leben der Dicken und Dünnen darstellend, mochten sich mit ihrem harmlosen Witz an Gemüter richten, die durch Salz noch nicht verdorben waren. Aufrichtige und allgemeine Bewunderung verdient jedoch die spielende Leichtigkeit, mit der Hokusai den menschlichen Körper auch in den abenteuerlichsten Posen immer wieder anatomisch korrekt vor Augen führt.

Der neunte Band ist wie alle nun folgenden sehr gemischten Inhalts. Verwunderlich sind in ihm ein paar Pferdeskizzen. Sie erinnern uns daran, daß der Japaner gewisse Vierfüßler „auswendig“ zeichnete, ohne seinen Entwurf jemals mit der Natur zu vergleichen. Es ist daher durchaus verkehrt, die Japaner schlechthin als die „Tiermaler par excellence“ anzusprechen. — Das gelungenste Blatt, das ganz aus dem Rahmen dieses Heftes herausfällt, ist jene anmutige Darstellung der schönen Tokiwa, die resigniert den Liebesanträgen des Shoguns Kiomosi lauscht, des ersten aus dem Taira-Geschlecht, dessen Macht sie sich schließlich beugen muß (Abb. 14).

Im zehnten Band fesselt zunächst die legendare Szene, wie der Weise Hakinomoto Kisojo durch seine Beschwörung den Kamagawa-Fluß zurücktreten läßt, dann die Abbildung der von zwei Dichtern umgebenen Ono no Komachi, einer in der Malerei vielverherrlichten Japanerin des neunten Jahrhunderts, gleichermaßen berühmt durch ihre Schönheit, ihre Dichtergabe und ihren Leichtsinn, die schließlich auf der Landstraße geendet haben soll. Ihr Uta-Gedicht, das als eins der formvollendetsten von den japanischen Literaten aufbewahrt wird, beklagt die versunkenen Güter der Jugend:



Abb. 72. Die Reinigung des Ko
(des Schriftzeichens für „Kindliche Pietät"). Aus dem Yehon Kokio.
(Zu Seite 87.)

Wie sind die Farben
der Blumen hingeschwunden,
indes ich töricht
leichtfertige Blicke werfend
die Welt durchwandert habe!

In diesem Hefte kehrt Hokusai auch zu einem bereits von ihm behandelten Bakinschen Stoffe zurück, dem Roman des Geistes der Kasané. Die Ermordete, entsetzlich anzusehen mit dem hydrocephalen Schädel, dem einen weitaufgequollenen, blutunterlaufenen Auge und dem klaffenden Munde, dessen untere Zahnreihen sichtbar werden, streckt die Skeletthände nach dem entsetzten Mörder aus, der von einem Rosenkranz in der Rechten stärkende Gebete gegen den quälenden Geist abliest (Abb. 15).

Das Titelblatt des nächsten Bandes zeigt einen Knaben, der, auf dem zuckerhutartig verlängerten Kopfe des Glücksgottes Fukurokugu stehend, die krausen Schriftzeichen des Titels an die Wand pinselt; ein liebenswürdiges, keck hingeworfenes Blatt, von dem aus Hokusai zu den Bildern berühmter Wahrsager und den Darstellungen ihrer Künste übergeht. Burleske Szenen, die schon auf den Geist des folgenden Heftes hindeuten, schließen sich an, wie der Reisstampfer, der durch eine unvorsichtige Bewegung den Zapfen des Hebels aus seinem Lager gerissen hat und dabei einen tüchtigen Klaps abbekommt (Abb. 16), oder jene würdigen Sieben, die ihre Zeit damit vertun, möglichst widerwärtig den Augapfel umzudrehen und den Mund aufzureißen; Blätter, die von einer virtuosen Beherrschung des Nackten zeugen.

Der zwölfte Band der Mangwa ist der wertvollste der ganzen Sammlung. Wer ein Bild erhalten will von dem Reichtum der Bewegungsmotive, den Hokusai im Menschen entdeckt hat, der nehme dieses Heft mit seinen grotesken Phantasien, seinem grobkörnigen Humor zur Hand. Es stammt aus dem Jahre 1834, der Zeit, da Hokusai den Gipfel seiner Kunst erklommen hatte und mit Menzelischer Leichtigkeit Minutenskizzen gab, an denen selbst der Krittligste nichts zu ändern wüßte.

Nicht alles ist fein und wohlriechend, was in dem Garten des Vierundsiebzigjährigen gewachsen ist. Kann man dem hochbetagten Manne, den die Prosa des Lebens immer wieder aus der Arbeit herausriß, zürnen, daß er die gemeine Deutlichkeit der Dinge ohne Beschönigung wiedergab? Daß er keine Rücksicht nahm auf das ästhetische Empfinden derer, die den Künstler weniger nach seinem Können als nach Kleid und Manieren bewerteten?

So lachte er denn, wo er etwas Lächerliches entdeckte, und er konnte noch lachen für zwei. Seine Ausgelassenheit nimmt bisweilen unnatürliche Formen an, sie steigert sich zu krankhafter Lustigkeit, der der Europäer kaum noch zu folgen vermag. Da ist Hotei, der feiste Glücksgott, der sich den monströsen Bauch mit einer Fratze betuscht und den Straßengöhren zu einem billigen Gaudium verhilft. Ein anderer Gott, Raiden, der „Thor" Japans, fällt beim Donnern unangenehmerweise selbst auf die profane Erde in einen Waschzuber hinein und schlägt gerade mit dem Teile seines Körpers auf, mit dem er kurz vorher auf den weit mürberen Wolken thronte. Auf einem neuen Blatte richtet ein Sturmwind komische Verheerungen an; er krempt Hüte und Kleider um, blättert einem Manne ein Rollbild auf und entreißt einem jungen Mädchen ein halbes Dutzend Papiertaschentücher. Daß der Schirmhändler im Vordergrunde vor lauter Schrecken das eine Bein wie zum Cancan aufschnellt, ist für die Art des Hokusaischen Humors bezeichnend (Abb. 17).

Nachdem das Lächerliche des Alltagslebens in den Hauptzügen festgenagelt ist, wird ein toller Phantasiereigen eröffnet. Ein Briefbote verstrickt sich vor Übereifer in einem mächtigen Spinnennetz, aus dem ihn erst ein des Wegs daherkommender Fuji-Pilger mit einem Kehrbesen befreien muß. Drei Fischer haben Aale gefangen und suchen die ins Riesenhafte wachsenden Tiere vergebens in den Behälter zu stopfen. Bauern werden auf dem Felde von einem glotzäugigen Tintenfisch respektabler Größe erschreckt und nehmen Reißaus. Gar manche Späße sind so gepfeffert, daß sie sich nicht einmal andeuten lassen.

Ein dreizehnter, vierzehnter und fünfzehnter Band der Mangwa erschien noch nach dem Tode des Meisters. Wie der Verleger, Yeirakuya von Nagoya, angab, handelte es sich in diesen Schlußbänden um den Nachlaß Hokusais, der mit der Veröffentlichung einverstanden gewesen sein sollte. In der Tat war die Publikation nur darauf angelegt, den Namen Hokusais auch nach seinem Tode noch industriell auszubeuten; ein künstlerisches Interesse, diese wertlosen, ja schlechten Arbeiten auf den Markt zu bringen, konnte unmöglich vorliegen.

Unmittelbar nach dem Erscheinen des ersten Mangwa-Buches schlossen sich eine Reihe begabter junger Künstler Hokusai als Schüler an. Hokusai faßte die Lehrtätigkeit sehr ernst auf,



Abb. 73. Die Göttin Konohana Sakuja Hime mit der heiligen Sakaki-Pflanze.
Titelblatt der „Hundert Ansichten des Berges Fuji".
Sammlung Oeder, Düsseldorf. (Zu Seite 87.)

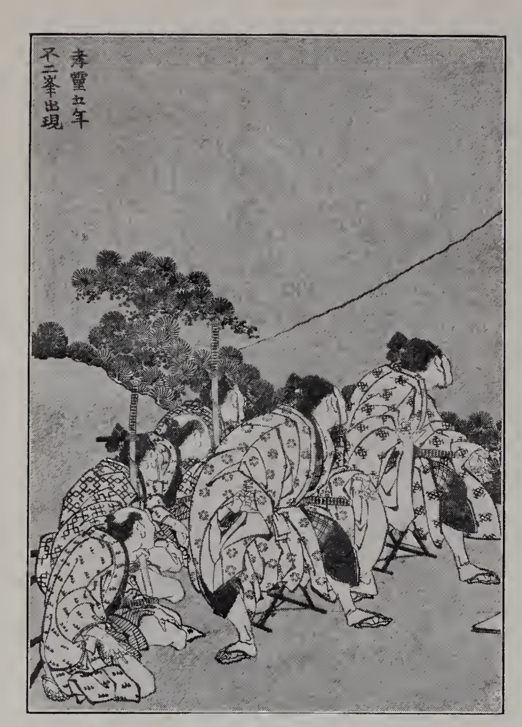




Abb. 74. Die Entstehung des Fuji-Berges (im fünften Jahre des Kaisers Korei, 286 v. Chr.). Aus den „Hundert Ansichten des Fuji". Sammlung Oeder, Düsseldorf. (Zu Seite 87.)

und um seinen Worten einen stärkeren Nachhall zu sichern, begann er, seine zeichnerischen Grundsätze in Vorlagewerken und Traktaten niederzulegen. Noch im Jahre 1812 erschien der erste Band des Riakugwa hayashinan, des „Schnellunterrichts der abgekürzten Zeichnung", dem er in den nächsten Jahren zwei Ergänzungsbände folgen ließ. Die Japaner sind mittelmäßige Theoretiker, und Hokusais Theorien besonders darf man nicht unter die Lupe scharfer Logik nehmen. Es kommt ihm mehr darauf an, seine Schüler über die Vorteile zeichnerischer Experimente kurzweilig zu unterhalten, als ihnen akademische Gewissenhaftigkeit zu predigen. So werden wir uns auch nicht wundern dürfen, wenn Hokusai beispielsweise im ersten Bande des Riakugwa hayshinan alle Zeichnungen auf geometrische Figuren, Kreisabschnitte und Quadrate zurückführt; denn, heißt es in der Vorrede, „wer lernen wird, gut mit Lineal und Zirkel umzugehen, kann dahin gelangen, die feinsten und delikatesten Zeichnungen auszuführen". Daß ein Meister wie Hokusai selbst nicht versucht hat, auf dem geometrischen Grundriß ein sauber umrissenes Gebäude aufzuführen, spricht für die Unzulänglichkeit seiner Theorie.

Instruktiver für seine Schüler waren da jene Vorlagenwerke, in denen er ihr Auge an geistreich ausgewählten Naturszenen bildete. Gleich das erste dieses Albums, das Shashin gwafu aus dem Jahre 1814, war ein Treffer. Eine begeisterte Huldigung an den Meister geht dem Buche voran. „Hokusai," ruft ihr Autor Hirata aus, „ist mit niemandem zu vergleichen. Während alle seine Vorgänger mehr oder weniger Sklaven klassischer Traditionen und erlernter Regeln waren, hat er allein seinen Pinsel davon frei gemacht, um nach den Gefühlen seines Herzens zu zeichnen. Streng führt er durch, was seine Augen, der Natur ergeben, auch in sich aufnehmen mögen."

Goncourt meint, daß dieses bewundernswürdige Werk für einen kleinen Kreis von Liebhabern gedruckt sei, und für diese Ansicht spricht die außerordentliche Seltenheit des Bandes. Neben den Bibliotheken von Paris, Wien, Leyden (der Besitzerin der großen Sieboldischen Sammlung) befinden sich komplette Exemplare nur in den Händen



Abb. 75. Der Fuji beim Dorfregen.
Aus den „Hundert Ansichten des Fuji".
Sammlung Oeder, Düsseldorf. (Zu Seite 88.)

einiger Pariser Sammler, die den Wert des Albums mit 1200—2000 Mark gewiß nicht zu hoch anschlagen.

Das Shashin gwafu enthält fünfzehn Blätter in großem Querformat, Figürliches und Naturstudien. Goncourt sagt von zwei Tafeln, sie seien in ihrer brutal-lebendigen Mache mit den Zeichnungen Daumiers verwandt, mit dem sie auch die gleichzeitig kräftige und barocke Betonung der menschlichen Muskulatur gemein hätten. Das eine der so gerühmten Blätter zeigt einen jungen Philosophen, der, die Ellbogen auf einen Schemel gestützt und die Hände unter dem Kinn gefaltet, mit verträumten Augen dem Fluge zweier Schmetterlinge folgt, deren kleines Leben ihn Vergleiche mit dem menschlichen Dasein anstellen läßt. Das andere Blatt gibt einen Maler des Torii-Geschlechtes (dem Kiyonaga angehörte), der im Begriff ist, die Basis eines Wandpfeilers mit dickem Pinsel anzustreichen. Mehrere Pflanzen- und Tierstudien (Abb. 19 u. 20), geistreich und subtil beobachtet wie Blätter aus Utamaros bester Zeit, von einer Macht des Stils, die jahrhundertelange Bestrebungen der japanischen Akademiker komprimiert enthalten, vervollständigen das Heft, dessen milder Farbenzauber mit Worten nicht wiederzugeben ist.

Unter die Bücher, die für den Zeichenunterricht bestimmt sind, fällt auch das 1816 veröffentlichte, in zwei Farben gedruckte Santai gwafu, das Album der drei verschiedenen Zeichenarten, d. h. in der straffen, der blühenden und der abgestorbenen Form. Das Vorwort erklärt diese Methode, die sich lediglich als hübsche Einkleidung einer neuen Publikation des Meisters entpuppt. „In der Kalligraphie gibt es drei Formen (der aufmerkende Leser wird sich dessen aus einer Stelle am Anfang meines Buches erinnern), und, fährt der Vorredner fort, „drei Formen bestehen überall da, wo das Auge sich hinwenden mag. So ist die Form einer Blume, wenn sie sich entfaltet, gewissermaßen streng; ist sie abgeblüht, so ist ihre Form schlaff, und fällt sie schließlich zu Boden, so ist ihre Form wie tot, regellos und zerrissen." Wie Hokusai diese Einteilung seinen Schülern demonstriert, zeigt die prachtvolle Studie einer Irisart (Abb. 21), deren dekorative Form durch den Längsrahmen, in den sie gestellt ist, in ihrer Wirkung geschickt gesteigert wird.

In kurzen Zwischenräumen läßt Hokusai bis in die zwanziger Jahre hinein noch eine ganze Reihe ähnlicher Publikationen folgen. Meist sind es Skizzen, von einigen

Textworten begleitet, in loser Aneinanderreihung nach Art der Mangwa. Die bedeutendsten unter ihnen und eingehender Betrachtung würdig sind das Hokusai Gwakio (Spiegel der Zeichnungen Hokusais, mit anderem Titel: Hokusai Denshin Gwakio) 1818, Hokusai Gwashiki (Methode der Zeichnung Hokusais) 1819 und das Hokusai Sogwa (Grobe Zeichnungen von Hokusai) aus dem Jahre 1820 (die beiden letzten Werke zu einem Bande vereinigt, mit einer Zeichnung weniger und vierzehn mehr, erschienen unter dem Gesamttitel Hokusai gwafu [Abb. 422] im Jahre 1849).

Das erste, Hokusai Gwakio, enthält auf seinen fünfzig Seiten eine Anzahl Zeichnungen von einer Meisterschaft der Charakteristik, die nicht gut mehr zu überbieten war. Überhaupt atmet dieses Werk Beruhigung und Abgeklärtheit; ein stolzes



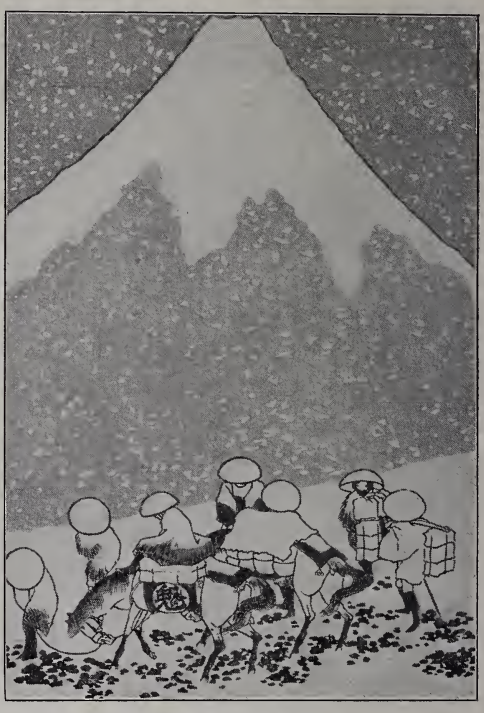


Abb. 76. Der Fuji im tiefen Schnee. Aus den „Hundert Ansichten des Fuji". Sammlung Oeder, Düsseldorf. (Zu Seite 88.)

Selbstvertrauen spricht aus ihm viel mehr als aus den Mangwa-Büchern mit ihren vielfach ungleichen Leistungen.

Das Titelblatt wird von zwei Oni gehalten, bösen Geistern mit jener kräftigen Behaarung und Akzentuierung der Muskulatur, die Hokusai von seinen Vorläufern übernommen hatte. Goncourt nennt die Umrahmung „michelangelesk" und sagt, sie erinnere an den Dekor unserer schönen alten Bücher des sechzehnten Jahrhunderts. In der Tat ist sie weit entfernt davon, wenngleich sie nicht mißlungen ist. Wer aber die Leichtigkeit und Gedankenlosigkeit, mit der Hokusai manches Bildchen hinwarf, zu konstatieren scharfäugig genug ist, wird sich hüten, einen solchen Gelegenheitstitel mit dem erhabenen Namen Michelangelos zusammenzubringen. Ich führe dieses kleine Zitat an als Beleg, wohin die Japanschwärmerei selbst einen geistreichen und verdienten Mann führen kann.

Die Glücksgötter, diese amüsanten Popanze des Volksaberglaubens, die in der ukioyé-Malerei und im Kunstgewerbe eine so wichtige Rolle spielen (als Nippes stehen sie auf europäischen Etagèren) leiten das unterhaltsame Bändchen ein. Da ist wieder Hotei, ein guter Bekannter, der Protektor der Jugend: er liegt auf dem Rücken und

schaukelt einen Karako, einen chinesischen Buben, auf den hocherhobenen Beinen. Beide sind sehr vergnügt, Hotei aus angeborener Menschenfreundlichkeit, da das Glück der Kinder auch seines ausmacht, der Knabe, weil er im schlimmsten Fall einen weichen Sturz, nämlich auf Hoteis Speckbauch, riskiert (Abb. 23). Fukurokugu, dem die modernen japanischen Maler einen eigens für ihn konstruierten Zylinderhut auf seinen kolossalen Wasserkopf setzen, scheint schon bei Hokusai den bestehenden Verlust seines Ansehens zu ahnen: auch er muß sich zu allerlei kindlichen Späßchen hergeben, deren Zielscheibe jedesmal sein absurder Schädel ist (Abb. 24). Liebenswürdige Szenen aus dem Familienleben werden aufgerollt: zwei Mütter, die ihre Kleinen mit einem Stehaufmännchen in Gestalt eines Dharma unterhalten, der mit seinem grimmig verzogenen Gesicht drollig aus dieser harmlos fröhlichen Gesellschaft herausfällt (Abb. 25). Wie charakteristisch ist die Umdrehung im Hüftgelenk bei dem einen Frauenkörper, das Fassen und Stützen der Hände, das Zappeln und Klettern des Bambino gegeben! Treu dem Leben abgelauscht ist auch die nächste Kinderszene, wo die Buben auf ein paar Stangen herumklettern, balancieren und Überschlag machen. Diese kleinen Ausschnitte aus dem häuslichen Leben sind vorbildlich in ihrer Ursprünglichkeit, ihrer Schlichtheit und Herzlichkeit. Man vergleiche die verlogene Sentimentalität, das Süßliche und Weichliche, in das europäische Vorwürfe dieser Art so leicht verfallen, und schätze Hokusai ein!



Abb. 77. Der Fuji im Fenster. Aus den „Hundert Ansichten des Fuji“. Sammlung Oeder, Düsseldorf. (Zu Seite 88.)

Auch ein paar burleske Einfälle hat Hokusai, dessen Phantasie niemals erlahmte, unter die Bilder des realen Lebens gestreut. Ein Koch will einem Tai, dem schmackhaftesten und kräftigsten Fisch des japanischen Meeres, den Garaus machen, wird aber im Moment, da er das Messer ansetzt, von dem emporschnellenden Tiere derart erschreckt, daß er einen unfreiwilligen Luftsprung unternimmt und seine Mordinstrumente im Stiche läßt (Abb. 26). Hokusai hat die Pointe etwas unterstrichen, um die ganze Komik des Augenblickes herauszuholen. Auch der glotzäugige Tintenfisch tritt wieder in Erscheinung Wir kennen ihn schon aus der Mangwa, wo er eine ähnliche Aufgabe zu erfüllen hatte.

Verwandter Natur sind die bereits erwähnten Skizzenbücher Hokusai gwashiki (Abb. 27) und Hokusai sogwa. Den „groben Zeichnungen“ geht ein bemerkenswertes



Abb. 78. Der Fuji in Aoyama (Stadtteil von Yedo). Aus den „Hundert Ansichten des Fuji“. Sammlung Oeder, Düsseldorf. (Zu Seite 88.)

Vorwort voraus, das das Wesen der Hokusaischen Kunst nicht übel kennzeichnet. „Es ist nicht schwer,“ heißt es da, „Ungeheuer oder Gespenster zu zeichnen, aber was seine Schwierigkeiten hat, das ist einen Hund, ein Pferd zu entwerfen, so daß sie leben. Nur durch hartnäckige Beobachtung und fleißiges Studium der Dinge und Wesen in dieser Welt vermag ein Maler einen Vogel darzustellen, der im Begriff ist, davon zu fliegen, einen Menschen, der sich gerade anschickt, zu sprechen. Das außerordentliche Talent des Greises Taito (so lautete Hokusais damaliger Pinselname) ist einzig und allein das Resultat dieser Arbeit . . .“

Und aufmerksamer und erfolgreicher denn je ist Hokusai hier in der Tat den Spuren der Natur gefolgt, hat er den Wechsel der menschlichen Bewegung studiert, bis sie unverlierbares Besitztum in ihm wurden. So war seine Vorstellungswelt erfüllt mit allezeit lebendigem Inhalt, und er brauchte nur niederzuschreiben, was in wundervoller Bildkraft vor ihm stand. Hokusai hat nie Lehrbücher der Anatomie gewälzt. Dennoch kannte er jede Rippe, jeden Muskel, beherrschte er das schwierige Thema der Verkürzung wie selten ein europäischer Maler.

Gibt es etwas Bewegteres, als die Anglergruppe im Gwashiki? (Abb. 28). Wie geistreich ist das Sitzen der drei Körper in der vorderen Bildzone differenziert! Wie temperamentvoll und kühn fährt die Linie der Angelrute durch die Luft! Die Szene ist blitzschnell rezipiert worden; man fühlt, daß sie sich sofort verschieben wird.

Es ist auffallend, wie Hokusais Kompositionen sich von Blatt zu Blatt mehr schließen, wie sie immer überlegter im Aufbau werden. Der Wunsch, die Ordnung der einzelnen Glieder nach stilistischen Gesichtspunkten vorzunehmen, regt sich kräftiger in Hokusai. Das Landschaftliche, Mittel- und Hintergrund sind linear bedingt durch das, was die Körper auszudrücken haben. Aber im Gegensatz zu den Kompositionen der älteren ukioyé-riu nehmen jetzt Landschaft und Figuren gleichen Anteil an dem Bildganzen.

Der Sturm, der da über das Feld tobt (Abb. 29), verlöre für unsere Anschauung die Vehemenz, folgte er nicht dem Empor jener sausenden Diagonale, die durch das Bild rast, den Weg markiert und das Blatt in zwei Hälften schneidet. Nicht nur die Gewänder preßt der Wind an den Leib und reißt sie mit in seine Richtungsbahn,

auch das Strauchwerk packt und zerzaust er und schlägt die schwanken Zweige aufeinander. Man nimmt den Augenpunkt unwillkürlich im rechten oberen Bildwinkel, wo der ganze Bewegungsschwall mit stürmischer Kraft hindrängt. — Das Laub ist von breiter, realistischer Behandlung; kein gleichmäßiges Filigran mehr, sondern wirkliches Herbstlaub.

Ein Gegenstück im Tempo ist das Bild der Knechte, die sich von ihren Tieren durch eine seichte Stelle des Flusses tragen lassen (Abb. 30). Die faulen Burschen haben Zeit. Mit urwüchsigstem Humor ist das Phlegma des vierten, der die Arme sinken und den Bauch heraussstehen läßt, gekennzeichnet.

Die langsame Melodie der sanft in die rechte Bildecke herabsteigenden Diagonale wird durch keinen schrillen Linienklang unterbrochen. Der Umriß der Tiere ist durch Strichpunkte angedeutet, mit feiner Ueberlegung, da eine zu kräftige Silhouette den schleppenden Rhythmus der Komposition stören würde.

Bis zu welchem Grade der Vollkommenheit Hokusai sich der Anatomie bemächtigt hat, illustriert der Zug der Blinden durch ein flaches Gewässer (Abb. 31). Eine größere Vereinfachung der Mittel ist kaum noch denkbar. Der Mangel jeglicher Luftperspektive erweist sich in diesem Bilde als ein Vorteil: trotz der Figurenfülle springt jeder Körper klar heraus, herrscht keine Engigkeit, kein Gedränge.

Die Neigung Hokusais, die Physiognomie des gemeinen Mannes ins Brutale, ja Idiotische zu verzerren, gibt nicht nur diesem Blindenbild eine burschikose Note. Auch auf seiner „Pflaumenblüte" (Abb. 32) stellt er neben eine vornehme Gesellschaft einen jener grimassierenden Lümmel mit abgeflachtem Schädel, der stumpfen, breiten Nase mit den weit heraussstehenden Backenknochen, der sich erst durch Hokusai Bürgerrecht in der japanischen Malerei erworben hat. Dieser Kuli-Typus kehrt auf dem Bilde der Reisstampfer wieder, die ihre Arbeit unter einem gewaltigen Aufwand an Bewegungen verrichten und bis auf Achselhaare und Rachenzapfen brutal charakterisiert sind. Dem starkknochigen Plebejer gibt er ein entsprechend kompaktes Weib als Gefährtin, in Konstitution und Gesichtsausdruck sehr abweichend von dem Idealwesen der ukioyéshi (Abb. 33). Daß Hokusai sich dabei seine Empfänglichkeit für das Ästhetische schön abgemessener Bewegung bewahrt hat, zeigt die anmutige Konversation der vornehmen Dame mit ihrem Diener (Abbildung 35).

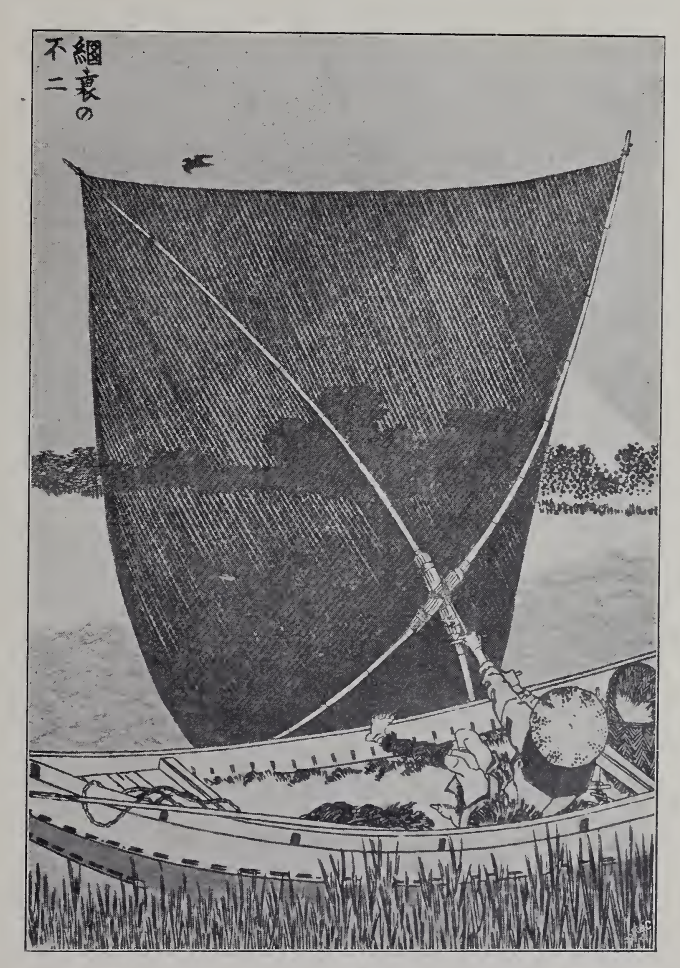


Abb. 79. Der Fuji hinter dem Segel.
Aus den „Hundert Ansichten des Fuji".
Sammlung Oeder, Düsseldorf. (Zu Seite 88.)

Neben allerhand Szenen aus dem Alltagsleben geht Hokusai im Gwashiki auch auf legendare Stoffe ein, an denen die japanische Ikonographie so reich ist und die unseren Künstler besonders reizte, da sie seiner gern ins Vage schweifenden Phantasie mit ihrer Betonung übernatürlicher Kräfte willkommene Nahrung boten. Zu diesen Darstellungen gehört die Geschichte des Yorimitsu. Um Yorimitsu, einen Helden aus altadligem Geschlechte, der im zehnten Jahrhundert lebte, ist ein ganzes Netz von Sagen gesponnen. Er ist der Drachentöter, der deux ex machina für alle Bedrängten, der Bestrafer von Räubern und Mördern. Ihm wird auch die Überwindung einer Riesenspinne zugeschrieben, die von ihrem Bergverließ herabkommend die umliegenden Dörfer in Schrecken setzte und viele Menschenopfer forderte. Yorimitsu erhielt Kunde von diesem Ungeheuer und ließ sich den Ort bezeichnen, der als Schlupfwinkel der Riesenspinne galt. In dem verfallenen Gemäuer umschwärmten ihn allerlei teuflische Wesen und suchten ihn zu vertreiben. Er entledigte sich ihrer und gewahrte nun die Riesenspinne. Mit einem gewaltigen Hieb seines berühmten Schwertes tötete er sie (Abb. 36). Ihr offener Leib aber spie alle jene Menschenschädel aus, die sie während ihrer Schreckensherrschaft verschlungen hatte.

In einem gleichzeitigen Werke, „Kwatcho gaden", trug Hokusai seine Studien aus dem Pflanzen- und Tierreich zusammen. Wenn auch der Motivenschatz, den er da vor uns ausbreitet, längst zum eisernen Inventar der Ikonographie geworden war, neu, verblüffend originell war jedenfalls die Behandlung, die der Dekor so vieler Schwertstichblätter und Lackdosen in diesem Hokusaischen Holzschnittbuche erfuhr. Wie er das üppige Geflecht der Winden- und Hagipflanzen (Abb. 37) durch kräftige Kontrasttöne sichtet und klärt, so daß das Auge überall angenehme Ruhepunkte findet, oder wie er den Märchenvogel Otori über eine Meerlandschaft in die Wolken hinaufhebt und ihn mit pathetischem Flügelschlage den Rahmen des Bildes durchbrechen läßt (Abb. 38), wie er den preziösen Schweif des koketten Fasans (Abb. 39), den Sturz der Wildgänse in das Schilf (Abb. 40), einen Hahnenkampf (Abb. 41) und die wogenden



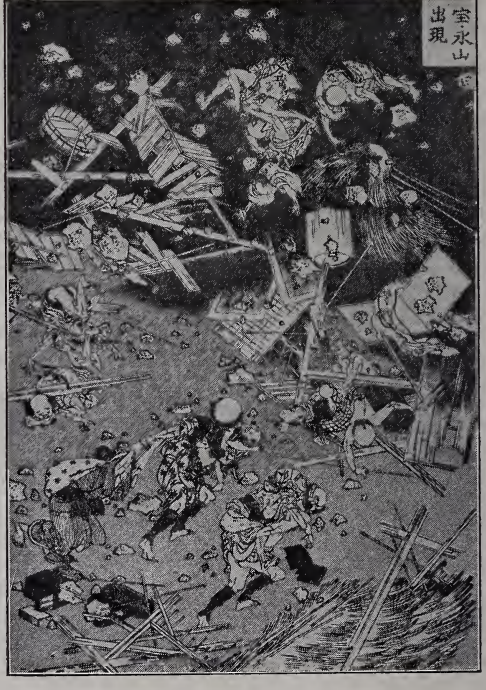


Abb. 80. Der letzte Ausbruch des Fuji (im Jahre 1707). Aus den „Hundert Ansichten des Fuji". Sammlung Oeder, Düsseldorf. (Zu Seite 88.)

Kurven eines Entenzuges (Abb. 42) dekorativ verarbeitet, in die Fläche einordnet und bis zum Äußersten vereinfacht, das hat eine ganz große Gebärde. Es ist lehrreich, dem machtvoll stilisierten Ententeich etwa die modernen Versuche eines Otto Eckmann oder Peter Behrens gegenüberzustellen — sie suchen den Weg, den Hokusai vor achtzig Jahren gefunden hatte.



Abb. 81. Der Fuji zwischen den Schenkeln des Böttchers gesehen. Aus den „Hundert Ansichten des Fuji". Sammlung Oeder, Düsseldorf. (Zu Seite 88.)

Die interessanten Holzschnittwerke, in denen die Sehnsucht nach einem großen, individuellen Stil schon vernehmlich die Schwingen regt, erschöpfen die Tätigkeit Hokusais an der Wende des zweiten Jahrzehnts bei weitem nicht. Eine Fülle von Bücher-Illustrationen, von Einzelblättern (Abb. 42 u. 43, auch die Surimonos [Abb. 2—5] und die Darstellungen aus dem Frauenleben [Abb. 6 u. 7] mit ihrem sanften Zauber warmer Töne entstanden in dieser Periode), von Kakémonos und Makimonos gingen aus der Werkstatt des vielbeschäftigten Meisters hervor, der sich durch ein paar Malereien in Riesenformat, durch ein zweites Dharma-Porträt und eine Pferdezeichnung in kolossaler Größe in das Gedächtnis des Volkes zurückgerufen hatte. Diese virtuosen Schaustücke, auf die die japanischen Biographen besonderen Wert zu legen scheinen, konnten den Kern seines Wesens freilich nicht berühren.

Wichtiger erscheint die Tatsache, daß Hokusai im Jahre 1822 abermals das Feld seiner Tätigkeit erweiterte, indem er das erste seiner Bücher von rein kunstgewerblichem Charakter, das I mayo kuishi kiseru hinagata (Abb. 49 u. 50), Muster von Kämmen und Pfeifen nach der Mode, herausgab. Mit diesen drei Bändchen, mehrere hundert reizvolle Entwürfe für Tabakpfeifen und Kämme enthaltend, die von seinen Schülern, besonders Isai, skrupellos geplündert und als eigene Ware ausgegeben wurden, eröffnete Hokusai die Reihe jener Vorlagebücher, in denen er nach und nach den enormen Motivenschatz der japanischen Malerei niederlegte und dem Kunsthandwerk zugänglich machte. Darf man auch nicht jeden dieser phantasievollen Entwürfe als einen Hokusai von ganz selbständiger Erfindung ansprechen, das Verdienst des Meisters, eine Sichtung und Zusammenfassung des zerstreuten Materials vorgenommen, es neu verarbeitet und durch eigene Gedankenfülle bereichert zu haben, wird dadurch nicht geschmälert.

Zwei Jahre später, 1824, wandte sich Hokusai an die Weber und Färber mit einem neuen Musterbüchlein, Shingata Komon-tcho. Das mit einem sehr hübschen

Titel (Abb. 51) geschmückte Heft enthält folgendes Vorwort: „Die Künstler, die freihändig zeichnen, gehen gewöhnlich ungeschickt mit Zirkel und Lineal um, und diejenigen, die geometrische Zeichnungen machen, wissen wieder nicht freihändig zu zeichnen."

Hokusai kann beides sehr wohl, er bringt nicht nur mit Zirkel und Lineal sehr künstlerische Zeichnungen zustande, sondern auch solche von stets neuer Erfindung. Es sind zum größten Teil geometrische Flachmuster in Form von Rauten, Mäandern, aus Hakenkreuzen gebildeten Geflechten, sehr sauber durchgeführt und nur hier und da von einem Naturmotiv in Kreisform, zwei Vögeln im Netze, Wellen, einer Schlangenhaut unterbrochen. Am Ende des Buches wird das in dem 1823 erschienenen Werke Ippitsu gwafu durchgeführte Experiment, Skizzen mit einem einzigen Pinselzug zu entwerfen, auf jene häufig zu Gewebemustern verwendeten Wappen-





Abb. 82. Aufnahme des Fujiberges.
(Während der Maler den Berg aufnimmt, packen die Diener das Reisegepäck aus. In der Ecke rechts wird eine Sakeflasche an einem Feuer gewärmt.)
Aus den „Hundert Ansichten des Fuji". Sammlung Oeder, Düsseldorf. (Zu Seite 88.)

motive ausgedehnt, auf das Mon und Kirimon, denen die Mume- und Kirschblüte, die Chrysanthemumblüte und das Pfeilkraut zugrunde gelegt sind. Endlich macht Hokusai noch den Versuch, die Blüte des Chrysanthemums und der Glycine mit der Gestalt eines fliegenden Kranichs organisch zu verschmelzen. Brinckmann erinnert hier mit Recht daran, daß derartige Spielereien, die in das der japanischen Kunst fremd gebliebene Gebiet grotesker Verbindung von Tieren und Pflanzen führen, in der alten Zierkunst nicht anzutreffen sind.

In den zwanziger Jahren tritt abermals ein Wendepunkt in Hokusais Leben ein. Mit der Publikation der „Sechsunddreißig Ansichten des Fuji", einer Serie von zuerst 36 Einzelblättern, deren starker Erfolg eine Fortsetzung von zehn Blättern notwendig machte, beginnt die dritte Stilperiode des Meisters, die der Abgeklärtheit, der Reife. In ihr entstehen die wertvollsten Werke Hokusais, neben dem soeben genannten Werke der Jahre 1823—29, die „Wasserfälle" 1827, die „Brücken"

1827—1830, ein erotisches Buch „Die jungen Kiefern", das außerhalb des Rahmens unserer Betrachtung bleiben muß, endlich die gewaltigen Hiaku monogatari (Hundert Erzählungen) vom Jahre 1830, und eine geniale Variation der Einzelblattserie, die „Hundert Ansichten des Fuji", 1834/35, die eine letzte große Kraftanspannung des Fünfundsiebzigjährigen bedeuten, dessen strahlendes Gestirn sich dann langsam, überallhin noch Licht und Wärme spendend, dem Untergange zuneigt.



Abb. 83. Der Fuji durch ein Spinnennetz gesehen. Aus den „Hundert Ansichten des Fuji". Sammlung Oeder, Düsseldorf. (Zu Seite 88.)

Schon die Titel der soeben aufgeführten Werke lassen deutlich erkennen, daß es vornehmlich die Landschaftskunst war, die Hokusai in der letzten Periode seines Lebens Probleme stellte. Er hatte sich aus dem Konventionalismus seines Frühstils, der bis etwa 1800 reicht, zu einer realistischeren Naturauffassung hindurchgerungen, hatte angefangen, neben dem Wachstum der einzelnen Pflanzen die landschaftliche Gesamterscheinung zu studieren. Von 1800 an wird seine Pinselführung immer breiter. Laubmassen und Strauchwerk werden flächig behandelt, selten gestrichelt. Der Fluß, das Meer erhalten Farbe und Charakter, je nach der Bewegtheit der Oberfläche. Erste Versuche, die Stimmung eines Naturbildes zu bannen, es zu individualisieren, führen zu jenem großzügigen Landschaftsausschnitte des siebenten Mangwaheftes (Abb. 12), auf dem uns die ganze Wucht der elementaren Gewalten zu unmittelbarster Erkenntnis gebracht wird durch die kraftvolle Stilisierung des Regengusses, dessen Strahlen in Parallelen, scharf wie mit dem Lineal gezogen, herniederrauschen.

Hier knüpft Hokusai in seinen Fuji-Bildern an. Der Fuji ist für den Japaner das erhabene Symbol aller Erdenschöne, ein nationales Heiligtum, von Sagen bekränzt, von Malern verherrlicht, von Dichtern besungen, wie kein anderer Fleck des gesegneten Inselreiches. Im Manyoshu, einer Gedichtsammlung des neunten Jahrhunderts, wird dem malerisch gelegenen Bergkegel die erste Huldigung dargebracht, die sich wie ein poetischer Kommentar zu einem der Hokusaischen Fuji-Blätter liest:

Als von der Erde einst
Flohn zum Himmel die Götter,
Hob empor sein Haupt
Majestätisch der Fuji
Über Saruga.
Luftiger Bergeskegel,
Mächtig getürmet!
Wenn die Himmelsebene
Menschenblick durchmißt
Aufwärts gewandtes Hauptes,
Und die Sonne verbirgt
Auf ihrer täglichen Bahn
Ihren Strahlenglanz,
Wenn auch vom nächtlichen
Mond
Erlosch der Schimmer,
Dann noch werden umschweben
Weiße Wölkchen dich,
Wagend kaum zu fliehn, kaum
Zu bleiben. Dann noch
Unablässig wird der Schnee
Fallen auf dein Haupt.
Alle Zeit wird Kunde noch
Geben von dir, Fujisan!

Hokusai konnte sich kein hübscheres, kein glücklicheres Thema zur Einführung in eine neue Stilphase wählen, als die malerischen Ansichten, die der geliebte Berg bei wechselndem Standort dem Reisenden darbietet. Hier wurde ihm die glänzende Gelegenheit, den nie versiegenden Quell seiner Erfindung nach allen Seiten sprudeln zu lassen, sich sechsundvierzigmal über dasselbe Motiv auszusprechen, ohne einmal in eine Wieder-

holung zu verfallen. Mußte ihn schon als echten Japaner, der die Paraphrase als solche liebt, eine derartige Aufgabe reizen, so gab ihm ihre variantenreiche Lösung zugleich die Möglichkeit, über den dekorativen Stil in der Landschaft zur Klarheit zu kommen, nach der er so lange getastet.

Auch innerhalb des hellgezeichneten Weges schwankte er bisweilen noch, vergriff er, der wie ein einsamer Fels über das Plattland der Dutzendbegabungen hinausragte, sich noch im Ausdrucksmittel. Er war in der Schule des Konventionalismus groß geworden, hatte ihren Geist in sich aufgesogen: kann es da wundernehmen, daß sein Weg eine Zickzackbahn ist, auf dem es ebenso oft vorwärts- wie zurückgeht? Die Brücke Nihonboshi, eine der Sehenswürdigkeiten Yedos (Abb. 52), mit dem lebendigen Getümmel der Packträger am vorderen Bildrande, der malerischen Häuserflucht und der dekorativen Silhouette des Fuji am Horizont ist ein typisches Beispiel des Kompromisses zwischen Altem und Neuem. Neu ist der meisterhaft differenzierte Bewegungsschwall im Vordergrunde, der über die Brücke drängt, die perspektivische Verkürzung der Architektur, die Abschattierung des Wassers je nach dem Licht, das auf die Oberfläche fällt, die Wiedergabe feiner Dunstketten des Horizonts — alt, uralt sind neben der flächenhaften Behandlung der Körper die Streifenwolken Chinas, die wie langgezogene Handschuhfinger durch das Bild greifen und die Illusion zerstören. Fast noch schematischer umgürten sie den majestätischen Berg auf der Skizze der Bucht Tago no-ura (Abb. 53), deren Uferlinien in langen, mit den Streifenwolken korrespondierenden Zungen in das Meer hineinschneiden. Unsere Abbildung mit dem toten Grau nimmt ihnen das Brutale und Aufdringliche des farbigen Originals.

Das Meer ist bewegt. Scharf durchteilt der Kahn die hohen Wellenkämme, deren Formen fast zu Ornamenten stilisiert sind. Mit dem Hermelin des Schnees verbrämt, steigt der Kegel des heiligen Fuji empor, ein Sinnbild des Schweigens, der Ewigkeit. Die Tago-Bucht ist eine geweihte Stätte:

Von Tagos Strande
Komm ich und schau umher —
Da hat der Schnee schon
Auf Fujis hohem Gipfel
Zu fallen angefangen . . .

singt ein Dichter der schon zitierten Gedichtsammlung Manyoshu. Hat Hokusai sich des jedem gebildeten Japaner bekannten Liedes erinnert, während er das Blatt schuf? Wollte er zu der Musik der Verse eine Musik der Linien komponieren, mit der altertümlichen Wolkenzeichnung den archaischen Duft des stimmungsvollen kleinen Gesanges festhalten?

Denn er verfügt über wahrere, modernere Mittel, wenn er will. Auf der mit wenigen Farben kolorierten Ansicht der Insel Tsukuda (s. Einschaltbild) ziehen leichte Wolkenballen hinter dem Fuji am Horizont entlang, und der Himmel scheint sich über dem Beschauer in tiefer Bläue zu wölben. Der Tag ist schön, von stiller Heiterkeit, und alle Linien stehen scharf gegen die klare Luft. Die Sonne prallt auf das Wasser, kaum merkliche, dunklere Tönungen, meisterhaft mit den Mitteln des Holzfarbendrucks gegeben, drängen die höchste Lichtflut in die Mitte des Wassers zusammen, an die hinteren Küstenlinien heran, wo das Meer schimmernd wie ein Silberspiegel den glühenden Sonnendunst wohlig einzuatmen scheint. Kein Schlagschatten kündet die Tageszeit. Man vermißt ihn nicht. Es war nicht Hokusais Absicht, die Insel Tsukuda in einer bestimmten Tagesbeleuchtung mit konsequentem Realismus wiederzugeben. Er zog die Horizontlinie nach Gutdünken, setzte Insel, Schiffe und Nachen in die Fläche, wo das Auge angenehm unterhalten sein wollte mit horizontalen und geschwungenen Linien. So wurde das Ganze zu einem rhythmischen Spiel. Selbst die kleinen Wellen, die die beiden Kähne im Vordergrunde schlagen, nehmen daran Anteil.

„Der Fuji spiegelt sich im Wasser“ (Abb. 54). Der Japaner hat also, hier ist es offenbar, den Schatten, das Spiegelbild gesehen. Aber man vergleiche, wohin der



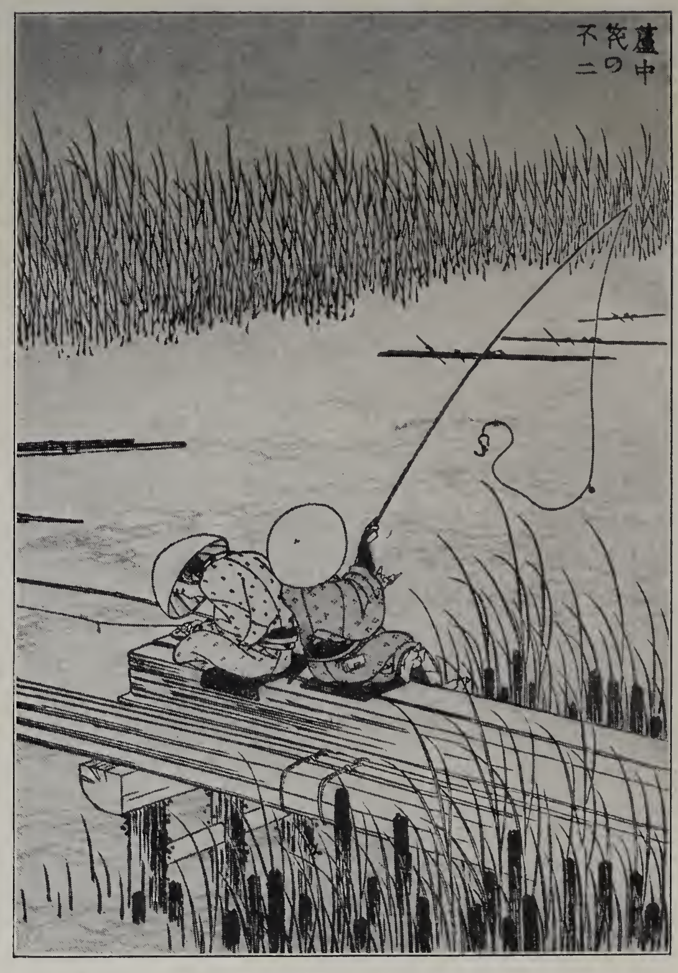


Abb. 84. Der Fuji im Schilf vom Floß aus gesehen. Aus den „Hundert Ansichten des Fuji". Sammlung Oeder, Düsseldorf. (Zu Seite 88.)

Widerschein des Berges geraten, wie er getönt ist. Er hat lediglich dekorative Funktionen in diesem reizenden Küstenidyll. Sein geschwungenes Profil ergibt eine wohltuende Parallelität der Umrisse mit den sanft ansteigenden Höhenzügen. Die traumhafte Stille dieser Landschaft ist durch die sparsame Flächenfüllung, durch das Ineinander- und Nebeneinanderfließen der Linien wirksam herausgebracht.

Die Phantasie des Meisters scheint unerschöpflich. Mit wenigen Farben, Blau, Grün, Braun entlockt er den Fuji-Landschaften immer neue Stimmungen. Nie ist er um eine eigenartige Staffage verlegen. Er zeigt den Berg von einem Boote aus, das mit Matten und Melonen beladen ist (Abb. 55), hinter den Gestellen der Holzsäger (s. Einschaltbild), von der Vogelperspektive, aus dem Frühnebel herausragend, während sich unten im Dorfe beim Dämmerlicht das erste Leben regt (Abb. 56); er läßt ihn hinter einer malerischen Kryptomerien-Allee auftauchen, deren Nadelwerk er zu einem brillanten dekorativen Effekt herausarbeitet (Abb. 57). Ganz modern und europäisch mutet das Blatt „Sturmwind“ an (Abb. 58), ein Thema, das Hokusai schon wiederholt behandelt hat, dem er hier aber eine besonders vornehme und dekorative Ausprägung gegeben hat. Wie er die nackten Stämme im Vordergrunde an der Fläche des Berges bis an den oberen Bildrand hinaufführt, daß sie vor dem kahlen Fuji-Kegel doppelt schlank erscheinen, wie er sie nach der Richtung des Windes biegt und das spärliche Laub vor dem Himmel zittern läßt, wie er die dunkleren Körper der Menschen, vom Winde zerzaust, in die hellen Wege setzt — das war bis dahin in der japanischen Kunst ein ungelöstes Problem. Hatten die großen Meister der ukioyé-riu in dem Menschen einen schönen Linienkomplex gesehen, dem die Konturen des Naturbildes angepaßt wurden, so ordnete Hokusai, seinem pantheistischen Empfinden folgend, die Menschen in die Landschaft ein und brachte ihre Bewegungen mit dem harmonischen Liniengebäude der Landschaft in ein symmetrisches Verhältnis.

Ja er geht noch weiter und steigert die Äußerungen der Naturgewalten zu einer dämonischen Kraft, der gegenüber der Mensch in seiner Kleinheit als ein allen elementaren Lüsten preisgegebenes Spielzeug erscheint. Auf einer seiner berühmtesten Fuji-Ansichten zeigt er eine Riesenwelle, die sich höher und höher hinaufreckt, deren Gischtkämme, wie die Pranken eines Raubtiers gespitzt, als ein drohendes Verhängnis über den winzigen Menschenkindlein schweben, die mit schnellen Ruderschlägen, durch die Wucht des ganzen Körpers das Tempo der Fahrt beschleunigend, den mörderischen Krallen der Hydra zu entrinnen suchen. Ganz klein leuchtet im Hintergrunde der schneebedeckte Fuji: der lebendigen und herrschenden Macht, die ihren Zorn alltäglich an dem Menschen ausläßt, gab Hokusai die furchterregenden Proportionen, den schweigenden Fuji, dessen Feuer erloschen ist, dessen Unbewegtheit in diese vom Todesschrei fliehender Menschen erfüllte Szene eine widerspruchsvolle Ruhe hineintragen würde, versenkte er in den hintersten Bildgrund.

Klein, boecklinisch klein war hier der „schöne Mensch“ der älteren ukioyé-riu geworden im Angesichte elementarischer Gewalt. War er mit seinem sprechenden Umriß überhaupt notwendig, wo eine stille oder erhabene Landschaft in ihren Zungen redete, wo die Bäume untereinander Zwiesprache pflegten und eine innige Linienverwandtschaft die Glieder der Natur in wunderbarer Harmonie zusammenschloß? Schweigt der Strand von Shichirigahama (Abb. 59) mit seiner spärlichen Vegetation, den einsamen Bäumen vor dem breithingelagerten Berge nicht tiefer ohne den Menschen?

Feierlicher und majestätischer hebt sich der Fuji aus den Wolkenketten heraus. Er bleibt unberührt von der Entfesselung elementarischer Kräfte: der Blitz dringt nicht hinauf zu seinem Kegel (Abb. 60).

Es ist das Äußerste der Naturstilisierung, das Hokusai in diesen Fuji-Dithyramben gibt. Über den „Fuji bei schönem Wetter“ ist kein Hinaus mehr denkbar (Abb. 61). Jede Linie, jeder Ton ist hier Gesang. Mit drei Farben, grün, blau, braun, stimmt Hokusai eine Harmonie zusammen, so sonor, so berauschend in ihrer



Holzsäger (Landschaft Yamanoka, Provinz Totômi). Aus den 36 Ansichten des Fuji. Sammlung R. Wagner, Berlin. (Zu Seite 80.)

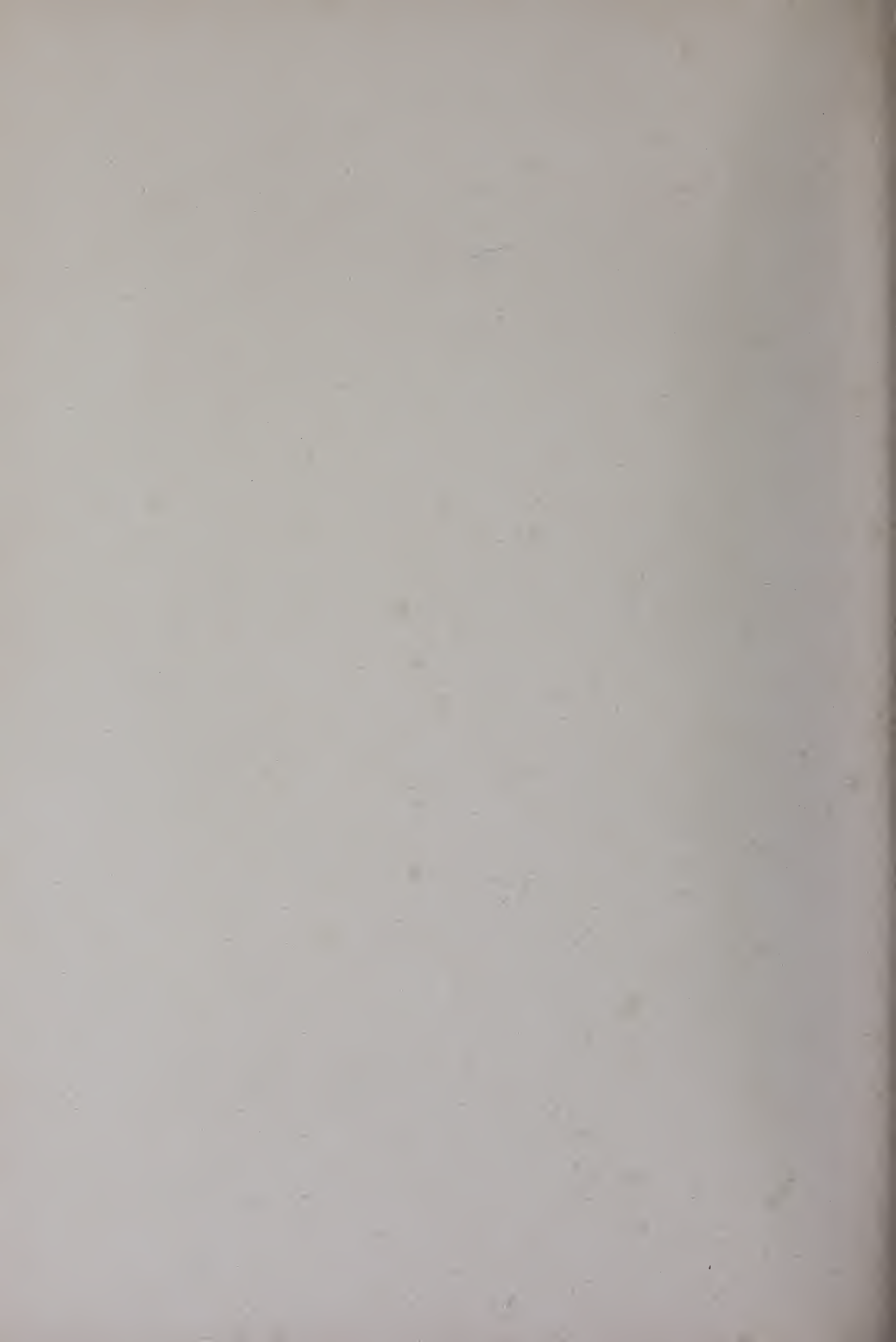






Abb. 85. Der Fuji im Bambuswald. Aus den „Hundert Ansichten des Fuji". Königl. Völkerkunde-Museum, Berlin. (Zu Seite 88.)

Klangfülle, daß man bange fragt, was nach diesem Geniestück der japanische Farbenholzschnitt noch an Überraschungen zu bieten hat. Das Blatt setzt mit hellem Grün ein, von dem sich die (durch blauen Überdruck erzeugte) spinatfarbene Vegetation am Fuß des Berges kräftig abhebt. Der Fuji ist braunrot, wird am Gürtel am hellsten und verdunkelt sich wieder nach dem Kegel zu. Die Schneeketten sind ausgespart aus dem weißlichen Grunde, ebenso die schimmernden Wölkchen, die vor dem Blau des Himmels ziehen, einem prunkenden Blau von köstlicher Reinheit, das am oberen Bildrande immer reicher und tiefer wird. Mit diesem Farbenholzschnitt feierte die japanische Xylographie einen technischen Triumph, dem wir selbst mit dem kompliziertesten Druckapparat schwerlich jemals ein Gegenstück bieten können, wird nicht die feinfühlige Hand hier und da wieder in ihre alten Rechte, die jetzt die Maschine eingenommen hat, eingesetzt.

Hokusais Stil fand auf diesen Fuji-Ansichten seine letzte Vervollkommnung. Was er am Ende des zweiten Jahrzehnts noch schafft, läßt ähnliche Saiten in uns erklingen. Die „Wasserfälle", acht Blätter im Hochformat, in den Farben etwas brutal, von zündender Wirkung wegen der Gewalt und Straffheit ihres Liniaments (Abb. 62 u. 63) und die „Brücken" (Abb. 64), elf Blätter im Längsformat, lockerer im Aufbau und ebenfalls von etwas buntem Kolorit, auf denen er die vielen malerischen Punkte seiner schönen Heimat festhielt, sind mühelos aus einem Schatze reicher Mittel gespendet. Auch die Buchillustrationen dieser Periode sind ein beredtes Zeugnis überströmender Kraftfülle. Neben dem dreibändigen Yehon tekinorai, den illustrierten Korrespondenzen über den Familiengarten, in welchem Hokusai die japanische Jugend mit der Tätigkeit der Schmiede, Metalldreher, Holzbildhauer, der Weber, Sticker und Färber bekannt macht (der praktische Sinn des Ostasiaten hat also sehr reale Ursachen), ist es vor allem das Yehon Suikoden, die Persönlichkeiten des Suikoden, ein Kommentar zu dem 1807 erschienenen chinesischen Geschichtswerke Bakins, das den wertvollsten Aufschluß gibt über seine zeichnerische Sicherheit, über die erstaunliche Festigkeit und Klarheit seiner Pinselführung. Aus dem Yehon Suikoden lassen sich ein paar Seiten herausblättern, die den Vergleich mit einer guten Zeichnung von Dürers oder Rembrandts Hand nicht zu scheuen haben, wie der „Himmelsbote", von einer schönen Frau in chinesischer Tracht dargestellt (Abb. 65), oder das grandios umrissene Dreifigurenbild mit der ausdrucksvollen Sprache der Hände und dem strengen Faltenwerk (Abb. 66).

Hokusai ist jetzt siebzig Jahre alt. Seit dem sechzigsten bezeichnete er sein Alter auf seinen Werken: er war stolz auf seine Zähigkeit, auf seine Geistesfrische, auf den inneren Reichtum an Gestalten und Bildern, der nach mehr als fünfzigjähriger Produktion, statt zu versiegen, eigenartiger und gehaltvoller geworden war.

Wer die „Hundert Geschichten" (Hiaku monogatari) betrachtet in der Erwägung, daß ein Greis von siebzig Jahren diese nervenstarken Blätter ersann, der fühlt, daß vor einem solchen Phänomen alle psychologischen Erklärungsversuche Verschwendung sind. Sie fallen, obgleich sie echt japanische Themata in einer dem Ostasiaten vertrauten Sprache behandeln, durch eine undefinierbar geheimnisvolle Stimmung, durch eine gewisse Geistigkeit, die sie mit den Werken unserer großen Griffelkünstler verbrüdert, gänzlich aus dem Rahmen der japanischen Malerei heraus. Wie Hokusai auf dem „Fuji bei schönem Wetter" die naive Hingebung des Japaners an die Schönheiten des Alls zu einem Preisliede verdichtete, das in der Seele seiner Landsleute eine volle Resonanz fand, so erzählte er in den Hiaku monogatari nicht weniger beredt von den Nachtseiten der menschlichen Natur, von dem „Spleen" des Japaners, der aus einem Überschwange von Ausgelassenheit oft in das entgegengesetzte Extrem stürzt, in eine düstere Melancholie, welche mit ihrem klagenden Grau alle Lebensfreude erstickt, krankhafte Visionen gebiert und das Herz in ängstlichen Schlägen pochen läßt. Man vergißt über dem ewig lächelnden Gamin, der im Augenblicksgenuß, in der Freude am schönen Schein der Dinge sein Lebensziel zu erblicken scheint, die ernste, ja finstere Seite des recht differenzierten, ostasiatischen Gefühlskomplexes: den Japaner, der sich unter feierlichem Seppuku-Zeremoniell freiwillig den Dolch in den Leib stößt und ihn





Abb. 86. Der Fuji von hoher See aus. Aus den „Hundert Ansichten des Fuji". Königl. Völkerkunde-Museum, Berlin. (Zu Seite 88.)

wieder herauszieht, ohne daß ein Muskel in seinem Gesicht zuckt, den Japaner, der die Sphären mit guten und bösen Dämonen bevölkert und sich einen „Teufelsaustreiber“ erdacht hat, weil ihm die dunklen Dränge in seinem Innern tagtäglich zu schaffen machen und er sich mit beruhigenden Symbolen über Rückfälle in Barbarei und Bestialität hinwegtrösten will.



Abb. 87. Metallarbeiter (Ziseleure, Schmiede, Dreher). Aus dem Yehon tekinorai. (Zu Seite 88.)

Diese blutdürstige und grausame Saite schlagen die Hiaku monogatari an. Schon ihre Entstehungsgeschichte ist interessant. Hokusai gedachte, dem Titel der Serie entsprechend, hundert Blätter herauszugeben. Nur fünf sind erschienen. Es ist nicht anzunehmen, daß man die Bedeutung dieser hochkünstlerischen Gespensterdarstellungen verkannt hat. Eher scheint die Rücksicht des Verlegers auf das zarte Empfinden des Publikums die Unterbrechung der Veröffentlichung veranlaßt zu haben. Woran ein Künstler oft tage-, monatelang arbeitet, geschüttelt von der grausamen Bildkraft seiner Vision, das ertragen oder wollen die Augen von Hunderten oft nicht einige Minuten ertragen. Darum hat Goncourt vielleicht recht, wenn er annimmt, daß der Schrecken, den die Hiaku monogatari erregten, eine Fortführung der Serie unmöglich gemacht haben.

Das erste Blatt (Abb. 67) der Hiaku monogatari führt auf einen abendlichen Kirchhof. Über dem Grabe der Oiwa, die von ihrem Manne zu Tode geprügelt wurde, hängt eine Papierlaterne, mit einer kaum noch lesbaren buddhistischen Gebetformel beschrieben und ganz zerrissen. Der Wind schaukelt sie hin und her, und sie scheint plötzlich Leben zu gewinnen: das Gesicht der Oiwa ist es, das dem einsamen Kirchhofsgänger das Blut in den Adern erstarren macht. Lange Haarsträhnen umrahmen eine totenblasse Larve. Die großen blauen Augäpfel sind nach oben gekehrt und ohne Lider; die Ecken sind blaurot, wie Augen, die entzündet sind vom vielen Weinen. Unter den kaum angedeuteten Nasenlöchern ersetzt ein klaffendes Loch den Mund. Er scheint weit aufgerissen, scheint zu schreien — wie der Mund eines Menschen, der sich Betäubung oder Erlösung schaffen will von körperlichen Schmerzen. Der Himmel dahinter ist klar und ruhig, von seelenloser Bläue.

Auch das nächste Blatt (Abb. 68) behandelt einen japanischen Novellenstoff. Kohada Koheji, der Held einer Liebestragödie, schreckt seinen Mörder aus dem Schlafe. Der Körper des Toten taucht aus der Ecke des Zimmers auf, klammert sich mit gespenstisch großen Skeletthänden an einem roten Moskitonetze fest, das als das Lager des Mörders gedacht ist,



Abb. 88. Awoto Sayêmon läßt seine zehn Münzen mit einem Kostenaufwand in fünffacher Höhe seines Verlustes im Flusse suchen. Aus dem Yehon shenjimon. (Zu Seite 90.)

und blickt stier, lauernd auf den unruhig Schlummernden. Ein fürchterlicher Anblick erwartet den Erwachenden. Der Kopf des Ermordeten ist halb verwest, doch geben ihm feine Blutadern, die die großen lidlosen Augäpfel durchziehen, etwas Leben. Mund und Nase ersetzen ein paar häßliche Knorpel, der kurze dicke Hals ist wie auch einzelne Teile der Brust fast gänzlich bloß gelegt, so daß Halswirbel, Blutgefäße, innere Organe sichtbar werden.

Ein drittes Blatt (Abb. 69) gibt die Erscheinung eines teuflischen weiblichen Wesens, das zwei Hörner auf dem Kopfe trägt und beiderseits einen Hauer aus dem Mundwinkel herausstehen hat. Ihr Gesicht ist zu einem abscheulichen Grinsen verzerrt; die dünne Haut spannt sich über dem starkknochigen Schädel zu tiefen und langen Falten. Ihr Rachen mit den blauweißen Zähnen trieft von Blut; sie hat den Kopf eines Kindes vom Halse gebissen und zeigt nun triumphierend mit der Krallenhand

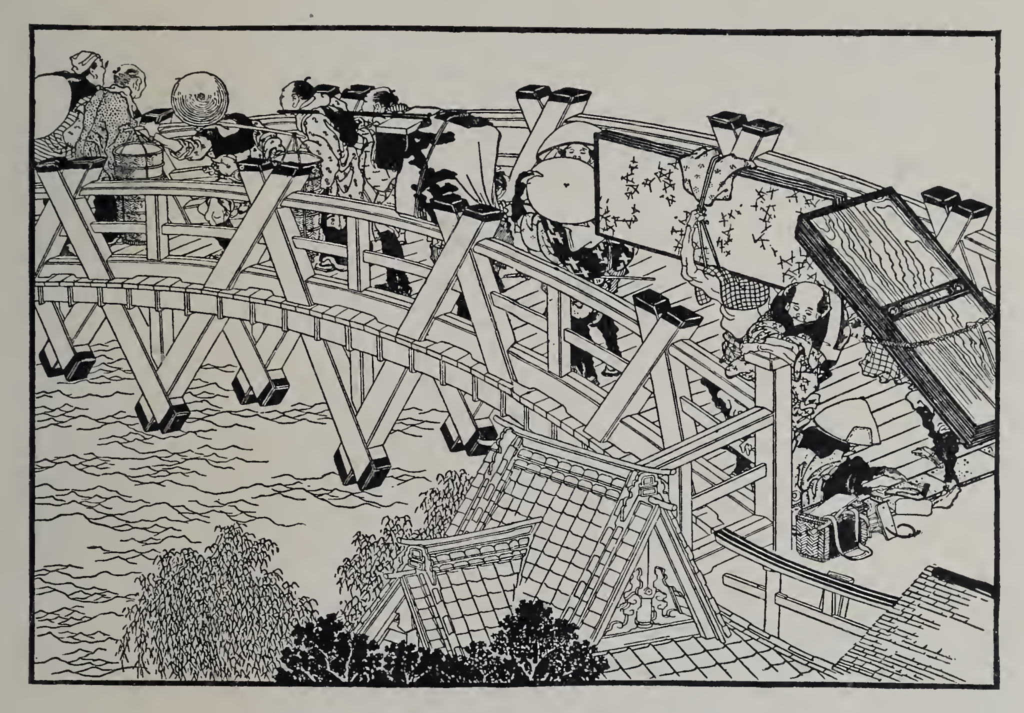


Abb. 89. Entwurf einer Brückenkonstruktion.
(Rechts unten ein Sandalenmacher, unter der Brücke, rechts, ein Tempeldach mit einem Torii-Tor.)
Aus dem Shin hinagata. (Zu Seite 90.)

auf das bläulich schimmernde Kinderköpfchen, das die Rechte der Teufelin in der Luft schwingt. Über Haare und Stirn der Toten rinnt ein ganzes Geäder von Blut.

Das nächste Blatt ist eine Variation des dritten, das letzte (Abb. 70) ist rein allegorischer Natur. Hokusai hat sich mit ihm wohl schon zu Konzessionen an seinen Verleger bequemen müssen. Es stellt eine Totentafel dar, auf der das Datum des Todes und der Name, der ihm in das Jenseits mitgegeben wird, verzeichnet sind. Die Hinterlassenen opfern dem Verstorbenen Kuchen und Wasser; dieses wird in der Totentasse dargeboten, auf dem ein Shikimiblatt schwimmt. Mit diesem Blatt bespritzt man die Totentafel. Die Schlange bedeutet die Seele des Verstorbenen, die das Opfer annimmt.

Die Feder sträubt sich fast, diese bluttriefenden Phantasien auszumalen. Bei längerer Betrachtung tritt das Grausige des Eindrucks hinter dem Künstlerischen völlig zurück. Mit einer bewundernswürdigen Ausdauer hat Hokusai gerade an diesen Blättern gefeilt, die tiefsten und reichsten Töne seiner Palette hat er aufgeboten,

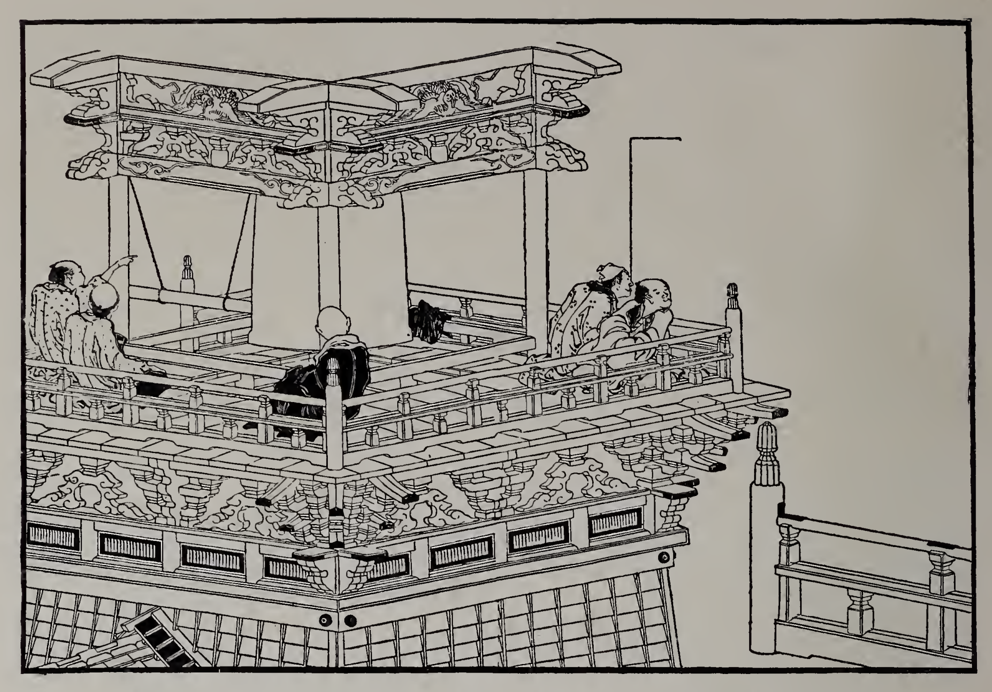


Abb. 90. Entwurf zum Mittelgeschoß des Glockenturms eines Tempels. Aus dem Shin hinagata. (Zu Seite 90.)

um der gewaltigen Konzeption die analoge koloristische Stimmung zu geben. Ein prachtvolles Blau in mehreren Schattierungen, anscheinend eine Lieblingsfarbe Hokusais, liefert ihm den delikaten Hintergrund, schlägt die preziöse Note an, die als Dominante durch diese in schwungvollstem Stil hingeschriebenen Visionen hindurch geht. Wie die Künstler meist die Schmerzenskinder ihrer Muse, jene Werke, die, in hitzigster Konzentration erfaßt, dem großen Publikum gewöhnlich ein unenthülltes Mysterium bleiben, in eine kostbare Form gießen, so stattete Hokusai die Fieberphantasien der Hiaku monogatari mit allen Reizen hochgesteigerter Technik aus, um gleichzeitig Furcht und Entzücken zu erregen. So kam über dem Stofflich-Packenden, der „Anekdote“, das Formkünstlerische, das Technische wieder zu seinem Recht. Und ein Drucker, wie ihn Hokusai sich nicht sensibler wünschen konnte, ging dem Künstler bei der Reproduktion zur Hand. Daß Hokusai ihm seine meisterliche Nachbildung hoch anrechnete, beweist das kleine Titelschild der Hiaku monogatari, auf dem hinter der Bildbezeichnung und dem Namen Hokusais unmittelbar der des Druckers: Tsuruki folgt.



Abb. 91. Flaschenkürbis-Ranken. Aus dem Musterbuch für Zeugfärberei „Banshoku dzuko“. (Zu Seite 90.)

Das Jahr 1830 sah noch ein zweites Werk ausgezeichneten Stils entstehen, das Shika Shashinkio, zehn Bilder berühmter Dichter, die Goncourt dem Bedeutendsten, das der Meister geschaffen, beizählt. Während des ganzen dritten Jahrzehnts hält die Gebelaune des Künstlers an. Erwähnenswert sind außer prächtigen Tier- und

Blumendarstellungen das schwarz gedruckte Toshisen Yehon, die illustrierten Poesien der Thang-Periode vom Jahre 1833, und das Yehon Kokio, „Die kindliche Pietät", ein zweibändiges Werk, das chinesische Erziehungsgrundsätze mit japanischem Empfindungsleben zu vereinen sucht. Wo eine äußerliche Anknüpfung es gestattete, sind hier und da Geschichten japanischer Helden hinein verflochten, wie jene rührende Erzählung von dem pietätvollen jungen Skemasa (Abb. 71), der seinen Vater in der Schlacht verlor und ausging, ihn zu suchen. Auf seiner Irrfahrt den Tempel Tenoji berührend, schrieb er mit dem Blut eines Fingers auf das Torii-Tor die Worte: „Vater, der Du in der Unterwelt vor dem Kreuzweg stehst und aus Sorge um mich, der allein in der Welt zurückblieb, nicht den richtigen Weg erkennen wirst, warte ein Weilchen, ich werde Dir bald nachfolgen und Dir dann den Weg zeigen." Als eine anschauliche Aufforderung, das Andenken an die Eltern stets rein zu halten, wäre noch das Schlußblatt, ein großes Ko-Zeichen (das Zeichen für „kindliche Pietät") zu erwähnen. Zehn kräftige junge Burschen sind eifrig bemüht, es blank zu scheuern, wobei sie eine quecksilberartige, sehr drollige Beweglichkeit entfalten (Abb. 72).



Abb. 92. Gefallene Kirschblüten und Vogelspuren im Sande. Aus dem Musterbuch für Zeugfärberei „Vanshoku dzuko". (Zu Seite 90.)

Nach dieser schier unübersehbaren Lebensarbeit fand der Fünfundsiebzigjährige noch Muße und Kraft, eine neue Redaktion der Fuji-Ansichten vorzunehmen, die in Buchform als Fugaku Hiakkei, hundert Ansichten des Berges Fuji, von Yegawa Tomekiti geschnitten und in schwarz mit einer grauen Tonplatte gedruckt, abermals das Fuji Thema, diesmal aber auf hundert Blättern, originell und launig paraphrasierten. Nächst den Mangwa-Büchern wurden die dreibändigen Fugaku Hiakkei das populärste Werk des Meisters.

Es wird anmutig eingeleitet mit einem Bilde der schönen Konohana Sakuja Hime, der Heiligen des Fuji (Abb. 73). Eine geschichtliche Szene folgt: der Morgen nach jener Nacht des Jahres 285 v. Chr., da ein gewaltiges Erdbeben den Berg aufwarf und die erstaunte Bevölkerung das Wunderwerk der Natur zum ersten Male erblickte (Abb. 74). Nachdem noch die Gestalt eines buddhistischen Heiligen, der der Legende nach allnächtlich trockenen Fußes durch das Meer zu dem Berge gewandert, an uns vorübergezogen ist, setzt Hokusai das unterhaltsame Fuji-Kaleidoskop in Bewegung. Er zeigt den Berg zu allen möglichen Jahres- und Tageszeiten, in der Klarheit eines Sommertages, wenn Schäfchenwolken am Himmel ziehen, wie sich sein Kegel aus dem Frühnebel des Herbstes herausarbeitet, zeigt ihn bei Sturm und Gewitter, wenn der senkrecht rieselnde



Abb. 93. Sperling, Körner aus den Furchen eines Mühlsteins aufpickend. Aus dem „Vanshoku dzuko". (Zu Seite 90.)



Abb. 94. Junge Fische und Wasserpflanzen. Entwurf für Lackmaler. Aus dem Banshoku dzuko. (Zu Seite 90.)

Regen seine Silhouette verschleiert (Abb. 75), von Schneeflocken umtanzt (Abb. 76), im purpurnen Glanz der Sonne, die hinter seinem Kegel sinkt und von ihm aus ihre scharfgezeichneten Strahlen über die Erde schickt. Er schiebt seinen malerischen Kegel vor das Rund eines Fensters, an dem ein Mann sich müde geschrieben (Abb. 77), läßt ihn hinter den Fabrikaten eines Schirmmachers als eigenartige Folie auftauchen (Abb. 78), deutet seinen schneeigen Umriß hinter dem gebauschten Schiffssegel an, das der Wind gerade dem Berge zugekehrt hat (Abb. 79). Einem seriösen Blatte, dem schrecklichen Ausbruch des Fuji im Jahre 1707 (Abb. 80), setzt er etwa jene heitere Handwerker-Szene entgegen, wo der Bergkegel drolligerweise gerade zwischen den Beinen eines den Hammer schwingenden Böttchers zu sehen ist (Abb. 81). Picknicks am Fuße des Fuji, eine musikalische Matinée im Freien zur Kirschblütenzeit, Pilger, die zu dem Gipfel des Berges wallfahren, die Aufnahme des Fuji von einem mit großem Troß reisenden Maler (Abb. 82), in dem Goncourt Hokusai selbst erblicken will -- das sind einige der reizenden Genreszenen des gehaltvollen Werkes. Auch ein feines dekoratives Blatt, mit offenkundig kunstgewerblicher Tendenz, der Fuji durch ein Spinnennetz gesehen, an dessen Maschen ein herbstliches Ahornblatt entlanggleitet (Abb. 83), findet sich. Was dem Fuji-Buche in dem Oeuvre Hokusais stets eine über zeichnerischen Witz hinausgehende Bedeutung sichert, sind jene drei köstlichen Landschaftsausschnitte, das Floßbild mit dem aus dem Schilf emporragenden Berge (Abb. 84), das zu konzipieren niemand anders als Hokusai fähig gewesen wäre, der Fuji hinter dem Bambuswald, ein Blatt, auf dem die beiden beliebtesten und dekorativsten Vorwürfe der japanischen Kunst, Bambus und Fuji, zu einem zarten Mollakkord verbunden sind (Abb. 85), und das im Stile reifste und größte Sujet sämtlicher Fuji-Ansichten: die Welle (Abb. 86). Mit einem prachtvollen Furor kreist die grandiose Kurve der Wellenlinie hinauf in die rechte Bildecke; wie kleine mit Leben begabte Tiere greifen die schneeweißen Gischtkrallen in die Luft, und um das Packende, Bewegte des elementarischen Eindrucks noch zu erhöhen, werden kleine Chidori-Möwen, ebenfalls leuchtend weiß vor grau verhängtem Himmel, aus den Rüsseln der Welle herausgeschleudert.



Abb. 95. Holzbildhauer beim Meißeln einer Maske. (Zu Seite 82.)

Abb. 96. Steinbildhauer, einen Fuchs meißelnd und Schriftzeichen auf einen Trog malend. (Zu Seite 82.)

Wie 1828 in einem Bande Ehon-Tekinorai (Abb. 87), so wandte sich Hokusai auch 1835



Abb. 97. Der Dichter und Staatsmann Michizane besucht den Tempel auf dem Berge Tamukeyama. Aus den „Hundert Dichtern“. Sammlung R. Wagner, Berlin. (Zu Seite 91.)

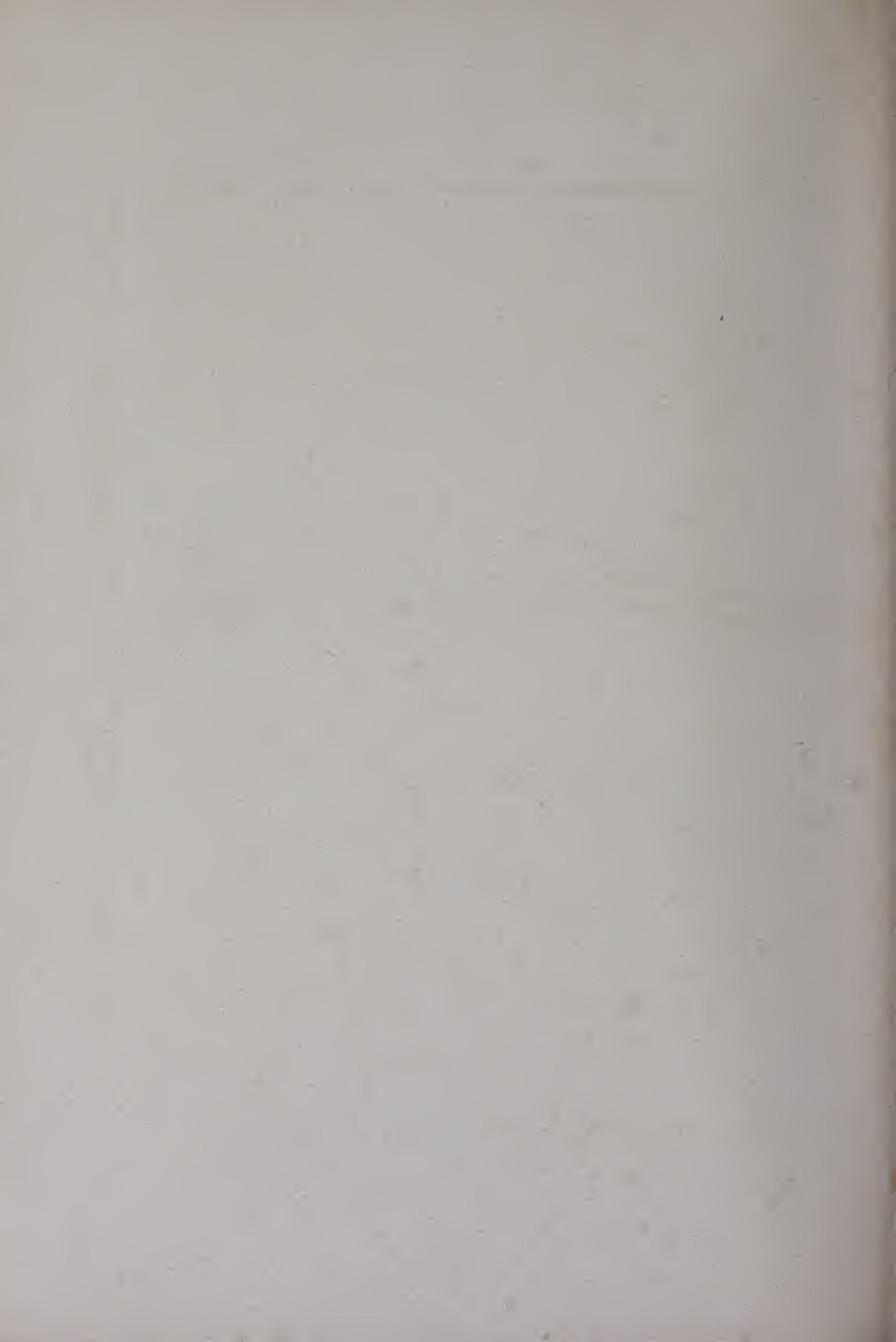
mit dem Chon shenjimon, dem „Buche der 1000 Schriftzeichen“, an die Jugend, der er die schwierige Erlernung von 1000 chinesischen Zeichen durch diese reizende Bilderfibel erleichterte. Wo ein oder mehrere Zeichen einen ethischen Begriff fixieren oder die Erinnerung an eine geschichtliche Person mit vorbildlichen Eigenschaften wachrufen, setzt Hokusai die Darstellung der lehrreichen Anekdote unmittelbar daneben, wie die charakteristische Geschichte von dem weitblickenden Awoto Sayêmon (Abb. 88), der zehn Münzen in einen Fluß hatte fallen lassen und fünfmal soviel für Fackeln und Helfer ausgab, um schließlich den ihn Bespöttelnden zu antworten: „Hätte ich nicht soviel aufgewandt, um die verlorenen zehn Münzen wiederzufinden, so wären sie für immer im Bette des Flußes verloren gewesen, nun aber bleiben die fünfzig, die ich ausgab, erhalten, gleichviel, ob in meinem oder anderer Besitz, und von den sechzig ist keine dem Lande verloren gegangen.“ Es ist beachtenswert, daß in Japan Künstler vom Range eines Hokusai derartige Bilderbücher illustrierten. Brinckmann weist bei der Betrachtung dieses Werkes treffend darauf hin, daß das Gedächtnis der Kinder sich so schon mit dem ersten Leseunterricht jener Gestalten der Vorzeit bemächtigte, die sie als Erwachsene in den Werken der bildenden Künstler, als beziehungsreichen Schmuck am Hausrat und an den Waffen wiederfanden und erkannten, ohne daß sie der Beischriften oder der Erklärung durch Schriftgelehrte bedurften.

Aus der Produktion der dreißiger Jahre verdienen noch zwei kunstgewerbliche Veröffentlichungen gestreift zu werden, das Shin hinagota (Abb. 89 u. 90), architektonische Entwürfe in der Art des fünften Mangwa-Bandes, an dem sich der Maler-Architekt Hokuun wieder lebhaft beteiligte, und das fünfbändige Banshoku-zuka (Abb. 91 bis 94), dessen drittes Heft mit manchem, die Ideen unserer modernen Gewerbekünstler antizipierenden Zeugmuster — es sei hierfür besonders das Motiv Flaschenkürbis-Ranken (Abb. 91) angezogen — Anlaß zu sehr ersprießlichen Betrachtungen geben könnte.

Es ist hier geboten, dem Menschen Hokusai wieder näher zu treten. Sein Leben, arm an äußeren Erlebnissen, wie das der meisten modernen Künstler, klang still und ohne Romantik aus. Die Folgen eines Schlaganfalls, der ihn im 68. Jahre getroffen, hatte er durch eine Zitronenkur schnell überwunden. Was das Lebensmark des Greises aufzehrte, waren Armut und Sorgen. Sein Publikum, die Kaufleute, Literaten, Teehaus-Habitués und das liebenswürdige Völkchen des Yoshiwara-Viertels, führte ihm nur spärliche Honorare zu, die er mit seinem mangelnden Ordnungssinn nicht einzuteilen verstand. Im Jahre 1834 widerfuhr dem greisen Künstler schweres Mißgeschick: seine Tochter aus erster Ehe — Hokusai war zweimal verheiratet — Omiyo, war die Gattin Yanagawa Shigenobus, eines geschickten Surimono-Künstlers, geworden. Das Kind dieser Ehe wurde das „enfant terrible“ der ganzen Familie. Um seinen Enkel vor dem Gefängnis zu bewahren, überbürdete sich Hokusai mit Verpflichtungen, denen er nicht nachkommen konnte, und die ihn schließlich in ein sechsjähriges Exil trieben. Während der Jahre 1834—39 hielt sich der Künstler in dem Dorfe Uraga der Provinz Sagami vor seinen Gläubigern verborgen. Von hier aus richtete er rührende Briefe an seine Verleger, die einzigen, denen er seinen Aufenthaltsort zu entdecken wagte, und klagte ihnen seine Bedrängnis. Diese von Goncourt veröffentlichten Dokumente offenbaren eine solche Vitalität, ein so scharfsinniges Interesse für künstlerische und technische Fragen, daß ich einen Auszug hier folgen lassen möchte: „Ich danke Ihnen,“ schreibt Hokusai zu Neujahr 1836 an seinen Verleger Kobayashi, „für die mir wiederholt geliehenen kleinen Geldbeträge. Wenn der zweite Monat dieses Jahres herangekommen ist, wird mein Papier, werden Farben und Pinsel aufgebraucht sein, und wohl oder übel werde ich nach Yedo zurückkehren müssen. Ich werde Ihnen dann in aller Heimlichkeit persönlich meine Aufwartung machen und Ihnen aus eigenem Munde alle Einzelheiten, nach denen Sie sich erkundigen, mitteilen. Welch ein hartes Geschick zu allem, in dieser rauhen Jahreszeit, zumal auf der Reise, der starken Kälte nur mit einem einzigen Kleidungsstück trotzen zu können, bei einem Alter von 76 Jahren! Bitte, denken Sie zuweilen an die traurigen Lebensumstände, in denen ich mich befinde. Mein Arm ist jedoch keinesfalls schwach geworden: ich



Gebet, veranstaltet auf Veranlassung des Kaisers Sanjoin, der sich weltmüde von der Regierung zurückzog. Der Priester hält das „Gohei“ empor, das den Geist der Götter bannen soll. Aus den Hiakunin Isshiu. Sammlung R. Wagner, Berlin. (Zu Seite 91.)



arbeite mit wahrem Feuereifer. Ein geschickter Künstler zu werden, ist mein einziges Bestreben." Und als Nachwort: „Ich empfehle dem Holzschneider, nicht das untere Augenlid hinzuzufügen, wenn ich selbst es nicht zeichne. Was die Nase angeht, so sind diese beiden Nasen die meinen (hier folgt die Zeichnung einer Nase im Profil und von vorn gesehen). Man schneidet gewöhnlich die Nasen von Utagawa (es dürfte Toyokuni gemeint sein) ins Holz, die ich gar nicht liebe, da sie allen Regeln der Zeichenkunst zuwiderlaufen. Es ist auch Mode, so die Augen zu zeichnen (hier folgen Zeichnungen von Augen mit einem schwarzen Punkt in der Mitte), aber ich liebe diese Augen heute ebensowenig, wie jene Nasen."

Hokusai hatte die Zeit seiner Rückkehr nach Yedo besonders ungünstig gewählt; in der Hauptstadt war infolge schlechter Reisernten eine Hungersnot ausgebrochen, die die Nachfrage nach künstlerischen Darbietungen irgendwelcher Art auf ein Minimum zurückschraubte. Hokusai war gezwungen, von dem geringen Erlöse, den ihm der Verkauf schnell verfertigter Albums einbrachte, seinen Lebensunterhalt zu bestreiten. Er sollte den Kelch der Armut bis zur bittersten Neige leeren: in demselben Jahre vernichtete eine der zahlreichen Feuersbrünste Yedos sein kleines Häuschen in der Vorstadt Honjo, zerstörte alle seine Entwürfe und machte ihn zum Bettler.

Der Neunundsiebzigjährige streckte immer noch nicht die Waffen. Er fand einen Verleger, der ihm die Illustrierung der Hiakunin Isshiu, der „Hundert Dichter", einer der berühmtesten Anthologien, bestellte. Von den projektierten 100 Blättern erschienen nur 27. Im Kolorit etwas bunt, wenn auch nicht grell, läßt in der Straffheit des Aufbaues und in der Wucht des Stils nichts auf das hohe Alter des Künstlers schließen. Welch eine zauberreiche Linienmusik erklingt noch in Hokusais Rokokokomposition des hübschen Liedes, das der als Michizane hochberühmte Staatsmann und Dichter Kwanké bei einem Besuche des Tempels auf dem Tamukeyama bei Nara dichtete:

Ich konnte diesmal
nicht Opferzweige bringen,
drum weih den Göttern
ich nun die rote Seide
des Laubs vom Tamukeyama.

Michizane, der sich in einer prunkvollen Karosse zum Tempel tragen ließ, wollte mit diesem graziösen Spruch die Gottheit versöhnen, weil er keinen Sakakizweig mit Hanffäden, Seide oder Papierstreifen, sondern nur rotes Herbstlaub, das die Poeten nishiki (Brokat) taufen, zum Opfer darbringen konnte (Abb. 97).

Das unstete Leben rieb schließlich auch die eisernen Kräfte des Achtzigers auf. Ein Jahr vor seinem Tode erschien sein letztes Buch, Yehon-Saïshiki-tsu, Der Traktat vom Kolorit, in dem Hokusai seine zahlreichen Schüler in die Geheimnisse seiner Palette einweihte. Er empfahl ihnen darin, sich nicht gehorsam feststehenden Regeln zu unterwerfen, sondern nach eigener Inspiration zu schaffen, wie er es zeit seines Lebens getan hätte.

1849 erkrankte Hokusai plötzlich. Von seiner Tochter Oyei, einer talentvollen Malerin, gepflegt, fühlte er seine physischen Kräfte schwächer und schwächer werden. Sein Humor war ihm geblieben, wie der Brief beweist, den sein Freund Takaghi kurz vor Hokusais Tode erhielt. „Der König Ema" (der Herrscher der Unterwelt), schrieb Hokusai an ihn, „ist recht alt geworden und bereitet sich vor zum Rücktritt von seinen Geschäften. Zu diesem Zwecke hat er sich ein hübsches kleines Landhaus bauen lassen und ersucht mich, hinzukommen, ihm ein Kakemono zu malen. Ich werde also in einigen Tagen abreisen müssen und alsdann meine Zeichnungen mit mir nehmen. An der Ecke der Straße der Unterwelt werde ich mir eine Wohnung mieten, wo ich mich glücklich schätzen werde, Dich zu empfangen, wenn Du Gelegenheit findest, dort vorüberzukommen. Hokusai."

Im Alter von neunzig Jahren, am 18. Tage des 4. Monats des II. Jahres Kayeï, nach europäischer Zeitrechnung am 10. Mai 1849, hauchte Hokusai seinen

letzten Seufzer aus. Er kleidete ihn in Worte, die charakteristisch sind für das Lebensfieber des seltsamen Mannes. „Wenn der Himmel mir noch zehn, fünf Jahre zu leben gäbe, könnte ich ein wahrhaft großer Maler werden.“

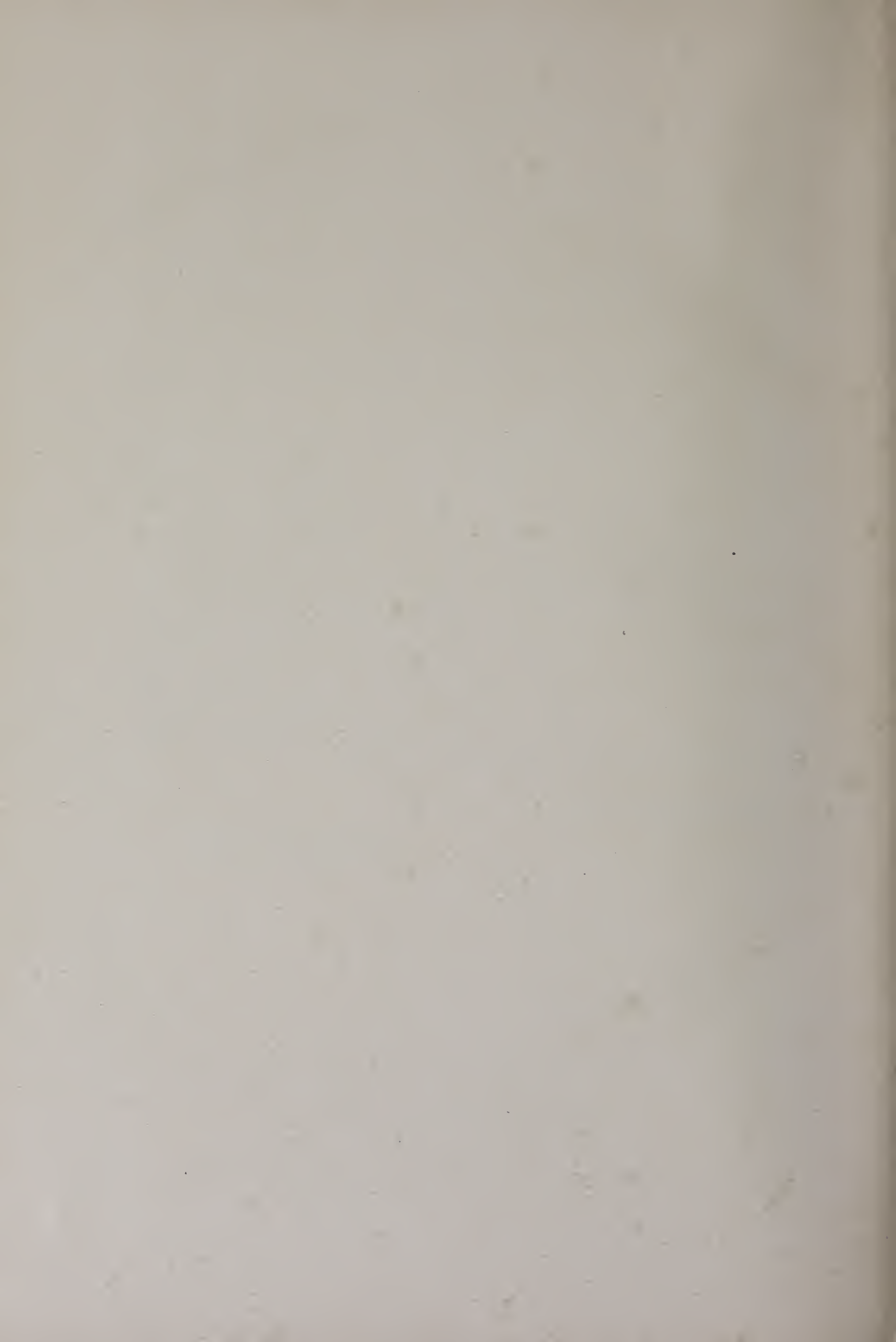
Hokusais Grabstein befindet sich in dem Garten des buddhistischen Tempels Seikioyi in der Vorstadt Asakusa von Yedo, wo seine irdische Hülle neben der seines Vaters gebettet ist. Auf dem Stein ist unter vielen anderen Namen die Bezeichnung: Nanto in Kiyo Hokusai shingi zu lesen, d. h. „der ruhmreiche und tapfere Ritter Hokusai“.

Mit Hokusai verlor die ukioyé-riu ihren Führer, Japan sein letztes und vielseitigstes künstlerisches Genie. Hokusais vortrefflich gebildete Schüler, fast ausschließlich auf dem kleinen Felde der Surimono-Malerei tätig, konnten mit ihrem beschränkten Einfluß den Verfall, der schon durch Utamaro angebahnt, durch Hokusai nur gebannt war, nicht länger mehr aufhalten. Mit dem Zusammenbruch des Shogunats erloschen die letzten Funken des alten japanischen Kunstgeistes, begannen die Jahrzehnte künstlerischer Anarchie, von denen sich das Inselreich bis heute noch nicht erholt hat.

Bei der Abfassung meiner bereits im Jahre 1902 entstandenen Arbeit unterstützten mich durch Anregungen mannigfacher Art die Herren Redakteur Suyewo Iwaya-Tokyo, Direktor Professor J. Ōmura-Tokyo, Dr. Yaichi Haga, Professor der japanischen Literatur an der Universität Tokyo, Dr. T. Fujishiro-Tokyo, Direktor Dr. P. Jessen, Berlin, Dr. K. F. W. Müller vom Berliner Völkerkunde-Museum, der mir wertvolles Material zugänglich machte. — Herr T. Tsuji, Lektor des Japanischen am Seminar für orientalische Sprachen, Berlin, hatte die große Freundlichkeit, mir die Texte der Illustrationen zu lesen und zu deuten und das Manuskript durchzusehen. Den Herren Professor Oeder-Düsseldorf, J. Schedel-München, W. Elkan i. Fa. R. Wagner, Berlin, dem Völkerkunde-Museum, dem Kunstgewerbe-Museum und dem Kupferstichkabinett zu Berlin bin ich für Überlassung des von mir zusammengestellten Illustrationsmaterials verpflichtet. Diesen Förderern meiner Arbeit, ganz besonders Herrn Lektor Tsuji, spreche ich hiermit meinen verbindlichsten Dank aus.

Rom, im Februar 1904.

Friedrich Perzyński.



Verzeichnis der Abbildungen.



